

نفا

فصلية ثقافية | العدد السابع والأربعون



NIZWA 2006 | 47 |

أكثر من

٣١,٠٠٠,٠٠٠

موقع تعليمي على الإنترنت



ألم يحل الوقت لتشارك في خدمة الإنترنت الفائق السرعة؟

الإنترنت الفائق السرعة، أسرع وأسهل طريقة يحصل بها أطفالك على المعلومات التي يحتاجونها.

عندما يُطلب من أطفالك إنجاز مشروع مدرسي كبير، فإنه لا توجد وسيلة أفضل من الإنترنت للبحث عن المعلومات اللازمة لهم. بفضل الإنترنت، الفائق السرعة، سيستمتع أطفالك بأسرع خدمة إنترنت على مدار الساعة. مهما كانت متطلباتك من شبكة الإنترنت، من الموسيقى إلى المعلومات التجارية، مروراً بالأخبار ووصولاً إلى التسلية وغيرها الكثير، فإن الإنترنت الفائق السرعة هو خيارك الأفضل.



لمزيد من التفاصيل، تفضل بزيارة أقرب فرع من فروع عمانتل في منطقتك.

www.omantel.net.om

عنوان المراسلة :

ص.ب 855 الرمض البريدي: 117
الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان
هاتف: 24601608 (00968)
فاكس: 24694254 (00968).

الأسعار :

سلطنة عُمان ريال واحد - الإصدارات
10 دراهم - قطر 15 ريالاً - البحرين
1,5 دينار - الكويت 1,5 دينار -
السعودية 15 ريالاً - الأردن
1,5 دينار - سوريا 75 ليرة - لبنان
3000 ليرة - مصر 4 جنيهات -
السودان 125 جنيهاً - تونس ديناران -
الجزائر 125 ديناراً - ليبيا
1,5 دينار - المغرب 20 درهماً - اليمن
90 ريالاً - المملكة المتحدة جنيهاً -
امريكا 3 دولارات - فرنسا 20 فرنكاً -
إيطاليا 4065 ليرة.

الاشتراكات السنوية :

للأفراد : 5 ريالاً عُمانية، للمؤسسات:
10 ريالاً عُمانية- تراجع حسبة
الاشتراك.

ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة
إدارة التوزيع لمجلة «نزي» على
العنوان التالي:

مؤسسة هان للصحافة والأبناء
والنشر والاعلان ص.ب: 3002 - الرمض
البريدي 112 روي - سلطنة عُمان

الرئيس التنفيذي

عبدالله بن ناصر الرحبي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

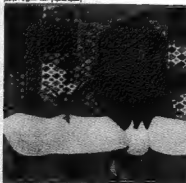
مدير التحرير

طالب العمري

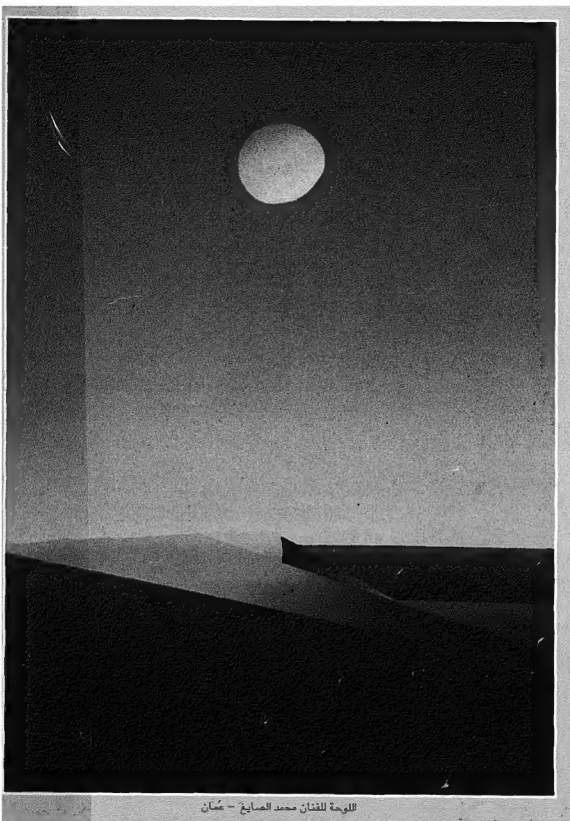
منسق التحرير

يحيى الناعي

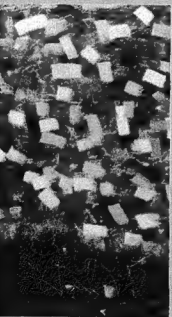
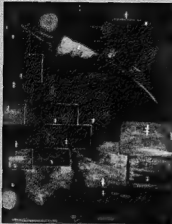
نزي
إدارة التوزيع والاعلان



NIZWA 2006/1471



للوحة الفنان محمد المصايغ - عُمان



■ افتتاحية: - موسيقى العمامة الهاربة من سطوة الهاجرة: سيف الرحبي.

■ **الدراسات:** - رحلة في مخطوط «الدر المنظوم» في ذكر محاسن الأصناف والرسوم» للسيد حمود بن أحمد بن سيف البوسعيد: محمد المحروقي - براغ قصيدة تخفتي (ميلان كوينديرا): ترجمة: أمين صالح - ذكريات جيمس جويس: ت: فليفل سوير ترجمة: صالح الدمش - قداس أسود في الفاتكان. رافايل ريخ: ت: حسام الخطيب - الكذب والجنس كأداتي انتقام في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للخبيل صالح عبدالقادر شريف بموسى - العنونة في تجربة زكريا ثامر القصصية: مفرد نجم - أحكام التأويل وأخلاقياته عند ابن رشد: محمد المصباحي.

■ **ملف:** (الغهاب) - مسارات التخييل في شعر محمد الماغوط: عبد القادر الغزالي - الرايات ترتجف على الزوابي في سرد عبدالسلام العجيلي: إبراهيم الجرادي... كمال سبتي: «الشاعر في التاريخ»: خالد المعالي - كمال سبتي: علي شبيب وزد.

128 ■ **قصائد:** - ألكسندر نجار: مقدمة وترجمة بسام حجار - شربل داغر: سوسن يحس.

140 ■ **معرض:** - الرؤية الإخراجية للحملة لجلاش: حسين الأنصاري - لينتين الرملي والكوميديا الجاهلية: جريس شكري.

160 ■ **تشكيل:** - للكثف والإخفاء «في فن سامية أنجنير»: هدى المطاوعة.

166 ■ **سينما:** - «أماديو» Amadius سيناريو بيتر شافر: ترجمة/ مها لطفي - بين موت بلانليني وشنودة كفاقي وبوجرافيا تعظيم الذات: خالد عزت.

202 ■ **الشعر:**

- «من ناداني في الربيع بصوت خفيض.. الشاعرة الكورية راميدك ت: زكريا محمد - لذة الحياة والشعر: سبرجي ينسين: أحمد محمد الرحبي - صبايات الصيف: هلال الحجري - الوحشة الساكنة: فاروق شوشة - فرجيل على كرسي الأدب: حسين فوجي - وقت لم يكن منك قلم: عماد جندي - الراجة: نجاة علي - قصائد: مروان علي - قصيدتان: نور اللحطاني - شيطان آخر: محمد حبيري - بايون: بادل عبدالله - قصيدتان: عزمي عبدالوهاب - قصيدتان: أحمد السلامي - اليوم الذي سطت سوز: سوسن العريفي - قصائد: فاطمة ناعوت - قصائد: ياسر الزيات - ما زال تسكنه الخيام: خميس قلم - قصائد: خالد المعالي - بطلاني المهزومين.. لن نلتفت إلى الخلف: طالب المعمري.

246 ■ **النصوص:**

- أنا وإيميلي مرابا وظلال: لهذا الطيبي - نصوص بلا شي: سمونيل بكت: ت: حسونة المصباحي - مرقص المحامي كراي كاوسكي للكاتب البولندي: فيتولد جومبروفنت: ت: محمد هاشم عبدالسلام - اللغة عليك يا عراق: صلاح الحمداي - قصص: رسمي أبو علي - الأشياء الجميلة المكررة: حسن أبو سيف - بائع الكتب تأليف/ هوارد باركر ترجمة: ربيع مفتاح - لقلق ريناس للألباني ماكس فيلو: ت: محمد المزدبوي - الهند الأوس: من بحر العرب إلى خليج البنغال خليل النعيمي.

294 ■ **التيارات:**

- الفردوس المفقود والعودة المستحيلة لعبد وازن: نجيل مختصر - بول شارول: دلدال فلز - قراءة في كتاب «عراقي في باريس» هاشم صالح - الفلسفة أداة للحوار: عبدالسلام بن عبدالعالي - يشير الفكر في مجموعته الشعرية «أرض الآخرين» - صالح دياب - «مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان» - ل: عبده جبير - محسن خضر - من سيرتي الذاتية: مع عبداللطيف عقل: فاروق مواسي - المتاحف أرشيف الإنسانية: يسري حسين - خرائط منتصف الليل النهارية لتلي بدر - منظر حضري - رائحة البحر اجتكان المكان/ تداعيات الأرضة المنسية. طالب الرقاعي: جميل الشهبني - عشرون عاما على رحيله عيسى الشامي: فخرى صالح - نوع المتلقي في مجموعة (لا تخرج الموت الجميل) لزياد علي: عبداللطيف غزالة - للمغامرة الأدبائية في قصص محمد القرمطي: شوقي بدر يوسف - (زجاج الوقت) لهدية حسين وآلية كتابة الرواية داخل الرواية: عبدالرزاق الربيعي.

موسيقى اليمامة الهاربة من سطوة الهاجرة

هكذا علمني الضياء الكاذب :

أن أبجل عتمة المحيطات المدلهمة.

ماء ونخيل

ظلام خفيف

أشباح تجفل

وسحرة بدأوا في الطيران

على هيئة حدائق أو خفافس يترنح بين

الصخور.

ينتحب الجبل

من مولد الفقد

وربما من أشياء

لا يدركها وعي البشر العابرين.

يبني وبينك أيتها الجبال الخوالد

ميثاق ولادة وموت

صورة (فلليني) على الجدار

الجدار الموجود قبل استواء الأرض

وعليه بُنيت السجون والمصحّات،

بجواره فيل (المقابلة)

وعلى مقربة طالع النخل المفعمة الغدران

والصباحات.

إيطاليا، الهند، عُمان، أصقاع تنجب أخرى.

ما الذي يلمّ شتات هذا المشهد

غير خيالك المدبوغ بشموس طالعة.

النسر المحنط يرنو إلى مالك الحزين

يفضي إليه بأسرار الوحدة والمسافات

الزكام يقصف عظامي

زكام الصيف البليد

المكيفات تنعق مثل بوم الغرائب

أحاول الاستماع إلى نشرة الأخبار.

المشهد على حاله

دمار بشري، زلازل وفيضانات

ممثلون وراقصون ومطربات

(البلاد العربية تحلّ معظم أرجاء هذا المشهد

الموغل في هلاكه)

أعود إلى الموسيقى

بانتظار اليمامة التي ترفّ كل صباح

في بهو النافذة

لاجئة من سطوة الهاجرة.

أسمع الموسيقى

في هذه اللحظة

استمع إلى الموسيقى

كي أهدأ قليلاً من عناء الرحلة الأخيرة

وأذكرك بصفاء أكبر

أذكرك قبلة الهاربة

وسط سديم النوم والنبات المعرّش في المياه

أشجار الموز الفارقة في الطحالب والنعاس

حيث تتهاوى الشهب

في ليل غامض
على صفحته يقرّنه ماعزُ الجبل
متبوعاً بصراخ الرعيان.

إنني فارغ إلا منك
وحيد ومغمور بحشودك العذبة
سحائبك التي تمطر صحراء ليلي
بالنجوم والضحكات.

بعد حفلة الأوبرا
مضيت وحيدة
بالخطوة نفسها

مرتدية لباس البادية،
التي ما زال حليب نياقتها
يشخب في ضلوعك،
بالخطوة المتألمة نفسها
تواريت في الظلام.

نصفك العلوي يأسرني..

تجلسين وسط الصحيب
كاهنة تشرق بالرؤى والمخاوف
تدخين شيشة المقهى
خيال رضاك يشفي جروح المرضى
والتائهين..

من أي الجهات قدمت

في هذه الساعة؟

تدلفين الغرفة المضاعة بجسد النسر المحنط

نصفك الأسفل
أكثر أسراً وإثارة
من آلهة تستحم في مصبات النيل البعيدة.

حين رأيتك لأول مرة
في الزمان الذي أضحي بعيداً
ومتوارياً خلف الأكمام
كنت المرأة الجميلة الواضحة
لكن ما لم يكن واضحاً
ذلك الجانب الغائم
المولود من رحم الرؤيا
والموصول برعب الأبدية

بروميثيوس، سرق نار الشعر
ظل ملفوحاً بعذابها السرمدي
أنت سرقت الشعر والحكاية
سرقت نار الجمال
خبأتها في أغوارك القصية

كانت الغابة غارقة في الهدوء والصمت
والليل في منتصفه
ليل الأقدمين البهيج
كان جسدك فرح الغابة
المتفجرة بالهذيانات

لا شيء يجعل هذه الوحشة مُحتملة

إلا أنفاسك والموسيقى

الموجة القادمة من عصور الإنسان الأول
تغمر فراشك بالزبد والحنين

السهل المحترق بفعل الهاجرة

الجبال والوديان

شجر الآراك

عرصات الحيوان

التي كأنما أتى عليها صاعقٌ ذري

لا بد أن تصلها أحلامك

وتعشب من جديد.

في المقهى المحاذي

لسكة الحديد النافرة

كأعناق أحصنة هرمة في ببداء

قطارات الهباء

بصغيرها الذي لا يفتأ يلاحقني

منذ الزمان الأول للخليقة

ولا ينضب له معين،

تجلسين كل مساء

في المدينة المثقلة

محدقة في الدخان والفراغ.

اليمامة تداعب جسدها

في بهو النافذة الفسيح

سهيل أفراس

صغير قطارات قادمة من البعيد.

كيف اختارتك المواسمُ جميعها

مواسم القحط والحصاد

لتكوني نجمتها

نجمة الفصول الهاربة باستمرار.

اليمامة على حدّ النافذة تغفو

مع شريكها الوهمي

النسر المحنط في أعلى سلم الموسيقى

يسرد تاريخ الغضب الإلهي

وانقراض الأكوان.

أحدق في الأجيال اللاجئة

من جيروت الظهيرة

وفيالق الإبادة..

في عراق العباسيين والشعراء

في قرطاجنة هنبيل

يمن الحميريين والأقبال

عُمان البحارة والبحار

لا أرى إلا دخاناً يتلاشى

في ممر أحصنة

وزفير طائرات

أحدق بوجهي في المرأة

لا أرى إلا غيومك

تحيي أرواح قتلى

عبروا ذات يوم مرآة ذاك المكان.

قهوة الصباح:

خبر موت أو انتحار صديق
ضاقّت به الأرجاء الشاسعة
وضاقت به الأبجدية
حيث لا نور إلا نور العدم الشفيف
حيث تسكن السلالة
وبزهر الزمهرير

أباطرة العدم في الربع الخالي
المتاخم لأساطير الطوفان
ينزلون من قلاعهم المشيدة جيداً
يكتسحون المدن الكبرى
وعلى وجوههم تكشيرة الفارس المغدور.

العبارة تختنق

اللغة عقيم
الضفادع ترسل نداء استغاثة
في ليل العالم البهيم
والمدن غارت في مواقعها
مرتشفة لعاب كأسها الأخير.

يرقرق الغراب

على عذوق النخلة الخديج
حذاء البحر الهادر في نوم ابن ماجد

وفي أحداث القراصنة.

كل هذا الغروب المنكسر
على رأسي
كل هذه الطيور الباحثة عن مأوى
كل هذا الشجر المحترق
على سفوح الجبال
كل هذا العمر النافل قبل الولادة.

أحياناً تمنحني الليالي فسحة بين حشد
الكوابيس المتدافعة بالروؤس والمناكب،
لأناجي طيف أُمّي الذي لا يبدأ في التمتمة
والعتاب، إلا ويتلاشى
كانطفاء نيزك في سماء مقفرة.

هذه النسمة المفاجئة

من أين أتت وغمرتني بحنائها الوارف
من أيّ سماء بعثتها الآلهة
لتحط كسرب يمام برّي فوق سهل أخضر؟
من أيّ جناح طائر يعبر المحيط؟
ابتسامتك التي تنشر بهجة الروح والمغامرة.

سيف الرحبي



زنجبار في أواسط القرن الثالث عشر هـ/ التاسع عشر ميلادي. من كتاب زنجبار: المدينة والجزيرة والساحل تأليف ريتشارد بيرتون - سنة ١٢٨٩هـ / ١٨٧٢.

رحلة في مخطوط «الدر المنظوم في ذكر معاسن الأمصار والرسوم» للسيد حمود بن أحمد بن سيف البوسعيدي^(١)

وحده المسافر يختبر جمال الانتماء وأهمية الأرض الأولى، ويتغلغل بعيداً في اكتشاف ذاته. ويعيداً عن السائد حول مدرسة السفر وفوائدها السبع التي يمكن أن يجنيها المسافر والمتمثلة في تفريج الهم واكتساب المعيشة وتحصيل العلم وصحبة الأماجد. فإن في السفر تأصيل للانتماء الأول بما يثيره من أشواق إليه عندما تبعد بنا المسافات، وبما يتوفر لنا من فرصة لتأمل بعض أشياء الوطن لم نكن لتأملها ونحن نرتع في مرابعه أو سهوبه الخضراء أو أراضي القاحلة. لا فرق بينها جميعاً من جهة الانتماء. هذه الأشياء قد تكون وجبة غذائية اعتدنا عليها بطلس خاص أو جلسة مع أصدقاء يمنحون اللهاة خصوصيته أو شجرة أو نهراً أو وقتاً ما أو نسمة بواد معين أو رائحة كرائحة طلع النخيل أو صوتاً كصوت هدير الخليج، أو غير ذلك من تجارب شديدة الخصوصية.

محمد المحروقي

باحث وكاتب من شأن

من كتاب بالمتنن نفسه قيد الطبع، تنشره وزارة التراث والثقافة

نزهة / العدد (١٧) يوليو ٢٠٠٦

إلى مكة المكرمة لأداء شعيرة الحج. ثم إن السلطان برغش يسافر إلى المدينة المنورة لزيارة قبر الرسول(ص)، عائداً إلى جدة فزنجبار. أما الكاتب فقد بقي في مكة المكرمة «مجاوراً لبית الله الحرام وزمزم والمقام». ثم يزور في الحجاز مدينة الطائف، ليهلاً بعد ذلك رحلة أخرى تفتتح على بلدان تقع ضمن نفوذ الدولة العثمانية في مصر التي يزور فيها القاهرة والإسكندرية وبورسعيد، وما كان يعرف بأرض الشام، زائراً فيها دمشق والقدس ويبروت.

ويكشف النص عن إعجاب السيد حمود البوسعيدي بما رأى من مظاهر الحياة العصرية في الأماكن التي زارها مما يتصل بالصناعة والاتصالات والنقل والقصور والحدائق والحياة العلمية الزاهرة، مما يغيب أو يحضر بضعف في البيئة التي قدم منها. وهو يسمي الماكينات عامة بالكرخانة، فيتحدث عن مشاهدته لكرخانة الكتب في القاهرة أي مطبعة الكتب، وأن بها عشرة من العلماء لتصحیح الكتب متحدثاً عن صناعة الورق وطريقي الطبع المختلفتين: بالحجر والرقاص. أما كرخانة السراج فهي المولدات الكهربائية الكبيرة التي راعه كيف أنها تشعل المصابيح في البهوت والطرقات. أما في دمشق فتستوقفه آلة صب الحديد ورمه، فيقول: «ورأينا فيها كارخانات تعمل الحديد وآلة مراكب الدخان والكركاكات التي تحفر البحر، والسحل الذي يصلحون فيه المراكب، وفيها يصبون الحديد مثل الرصاص، وعندهم آلات تقطع الحديد وتهرمه وتسطه مثل الشمع ليس مثل الفشب بل الفشب أقوى منه وهو بارد بلا إدخال النار تكفي حكمته. ولا تسمع له حساً وقت القطع. وشيء من الآلات تطرق الحديد وتشرخ الأخشاب وتقطعه للنجار، وهي تعمل بالنار. وهذه الكرخانات للفرنسيس».

وهو يقف مسجلاً ما يراه في رحلته من أمور عجيبة كما فعل في حديثه عن أهرامات مصر وخبر بنائها الذي هو كالأسطورة ينقله عن كتب التاريخ، نعرض عن سربه هنا حتى يراه القارئ في محله. ثم ينقل بيتين محكمين لأحد الشعراء يصف فيهما الهرمين اللذين قال أنهما منسويان لشداد بن عاد:

خليلي ما تحت السما من بنية

تمائل في إقناها هرمي مصر

استحضر هذه المعاني وأنا أفراً هذه المادة الغريفة المتصلة بأبواب الرحلة الذي هو من أمتع الأجانس الأدبية وأقربها إلى المتكلمين جميعاً باختلاف ثقافتهم ومعارفهم لما يبرزه من خصوصية وذاتية هي أسمى ما في الأعمال الأدبية إضافة إلى الجانب الشائقي في السرد ومنعته في استقصاء العجيب والجميل، ربما لا يقترب جنس آخر إلى هذا الفن سوى أدب السيرة الذاتية. «والدر المنظوم في ذكر محاسن الأمصار والرسوم» للسيد حمود بن أحمد بن سيف بن محمد البوسعيدي لا تخيب ظن قارئها وتوقعاته بأن يجد مادة بها من الفائدة والتسلية ما يدفعه لمواصلة القراءة حتى الكلمة الأخيرة. وعلى مستوى أسلوب السرد ولغته فإن القارئ سيجدها بحق فريدة في بابها وانكاساً لثقافات عربية أفريقية صيغت معاً لتبني الهوية السواحلية بامتياز.

٩- كتاب الدر المنظوم.

انطلقت الرحلة من ميناء بندر زنجبار يوم ٢٥ من شوال سنة ١٢٨٨هـ، بعد صلاة الصبح الموافق ٨ يناير ١٨٧٢م. وكان الكاتب برفقة السيد السلطان برغش بن سعيد بن سلطان البوسعيدي حاكم زنجبار آنذاك، متوجهين إلى الحجاز لأداء فريضة الحج. وهدف الرحلة - كما يؤكد الكاتب - هو إحياء شعيرة السياحة التي هي «من بسن الأنبياء والسادة الأتقياء، وفيها تضرب الأمثال والعبر»، وهذا هو السبب الديني.

ورمة سبب آخر يتصل بفوائد السفر المعروفة مما أشرنا إليه آنفاً في صدر هذه المقدمة من الفوائد العلمية والنفسية التي تعود على السائح. والكاتب يقول فيما يضمن من شعر إن التنقل اللذيذ الذي يشير إليه الشعراء عادة لا يقتصر على التنقل بين محبوبات عديدات بل يمكن أن يتوسع في مفهومه ليشمل التنقل بين الأماكن، أي السفر، واللعب من لذات كل مكان:

تنقل فلذات الهوى في التنقل: ورد كل صاف لا تقف عند منزل
ففي الأرض أجناب وفيها منازل: فلا تترك من ذكرى حبيب ومنزل

وبعد سفر ثمانية عشر يوماً، أي في ١٤ من ذي القعدة يصلون إلى ميناء بندر جدة بأرض الحجاز، ثم منها

بناء يخاف الدهر منه، وكلُّ ما

على ظاهر الدنيا يخاف من الدهر
وفي الشام يصل يافا أولاً ويروقه تنظيمها إذ هي:
«متفردة بشكلها فوق جبل. واليهود فوق بعضها
البعض، وشيء من الطرق يوصل للغرف العالية.
وينبأها أغلبية بالحجارة المنحوتة». ويشير إلى
جودة فواكهها وإلى سكانها من النصارى الذين أثنى
عليهم كثيراً على أقوالهم وأفعالهم الموافقة
للمسلمين، ويتعرف هناك على الفرق بين القسيسين
والرهبان. فالقسيسون يخاطبون الناس في الكنائس
وغيرها والرهبان ينقطعون في الصوامع ولا
يخاطبون الناس. وتكون بينه وبينهم حوارات عديدة.
ويسافر على الخيل إلى بيت المقدس، فيجدها مدينة
كبيرة عليها سور وأرضها غير مستوية، ويبيتها
قديمة، وأغلب سكانها نصارى ويهود، والمسلمون
بها قليل. ويقدم وصفاً دقيقاً للمسجد الأقصى: «وهو
مسجد عظيم لا مثيل له، يعجز الوصف عن وصفه.
وفيه محاريب الأنبياء عليهم السلام. ونزلنا أسفله
ورأينا بناءه القديم الذي بناه النبي سليمان بن داود
عليهما السلام، وهو بالحجارة. والبناء الثاني وضع
على أساسه السابق، وكل محراب في محله على
أساسه، هكذا أخبرونا». ثم يستطرد في وصف جمال
بنائه وفخامته.

كما يقدم وصفاً آخر عن كنيسة القيامة التي تعود إلى
زمن الجاهلية، وما بها من زينة وزخرف وأواني ذهب
وفضة وتماثيل، وينقل ما رأى بأسلوبه الفريد في
التصوير: «وذهبهم (أي النصارى) أنه الموضع الذي
قتل فيه سيدنا عيسى عليه السلام، ما تركوا شيئاً من
ذلك حتى الدم مصور، وموضع ما دفن صورة قبر
على حجر مثل الكهبر وعليه شيء كثير مما ذكرته.
وصورة سيدتنا مريم في صباها وعليها من اللباس
والحلي والجواهر ما لا يوصف. الحاصل أن العقل لا
يسع ما رأينا ويعجز الواصف عن وصفه».

كما يشير إلى أمر غريب رآه وتأكد منه بنفسه، وهو أن
قرب قبر النبي موسى كلم الله في الجبال لا يتيسر
الحطب والناس يشعلون الحجر فيوقد ناراً ويطيحون
عليه. وقد جرب الكاتب ذلك الأمر فوجده صحيحاً، وذلك
كرامة من الله لأن تلك الجبال عديمة الشجر. وينقل
الكاتب أن هذا الحجر إذا خرج من للقدس بطل عمله.
ومن القدس يذهب إلى بيروت التي لا يقيم بها طويلاً

ويصفها وصفاً سريعاً، فهي «مدينة طيبة فيها من
المأكول الفاخر من الفواكه وغيرها شيء كثير. وأكثر
سكانها نصارى ويهود، ويقدر الربع المسلمون فيها،
والثلاثة الأرباع كفرة. وفيها جملة أسواق وبيوت
فاخرة ويساتين وأغلب طرقها مفروشة بالحجر،
الحاصل أنها بلد حسنة وهواؤها صحيح». ويبدو أن
بيروت لم تكن سوى محطة في طريقه إلى دمشق.

وفي عربة تجرها الخيل، يسميها الكروسة، سافر
السيد حمود البوسعيدي إلى دمشق. «فلما وصلنا
رأيناها مدينة عظيمة، وفيها جملة أسواق ومساجد
وحمامات، شيء كثير. وفي أسواقها شيء كثير من
بضائع وغيرها من المأكول والمشرب والفواكه
للفاخرة شيء لا يوصف. وحواها البساتين، والجبل
دائر عليها محدد بها كلجة البحر. ويدور الجبل حول
البساتين كالسور. وتسقيها سبعة أنهار كبار وتفرق
على جملة أنهار أصغر. وما رأيت بلداً مثلاً، كثيرة
المياه في كل بيت بركة أو بركتان...». ثم يذكر قدم
البلد والجامع الأموي فيها، مقدماً وصفاً تفصيلياً
عن بنائه. وهي عذبة جنة الدنيا، كما يقول، ويصدق
فيها قول القائل:

عرج كراكب عن دمشق لأنها

بلد تذل لها الأسود وتخضع

ما بين جانبها وياب يريدها

بدر يغوب وألف بدر يطلع

ولا يخفى الغزل في نساء دمشق في البيت الثاني.

ومن الشام يعود المؤلف إلى مصر فالصجاء حيث
يبلغ بندر جدة في الأول من شعبان سنة ١٢٨٩ هـ،
الموافق ٤ أكتوبر ١٨٧٢م، ومنها إلى مكة المكرمة
حيث ينتهي سرد أحداث رحلته. ولا يذكر كم مدة بقي
في جدة، ولا يذكر متى غادر إلى مكة، ولكننا نرجح
أن مقامه بجدة لم يطل، وما كانت إلا نقطة وصوله
البحرية للعبور إلى الديار المقدسة. وقد سبق أن
زارها من قبل ولم يطل المكث فيها. ووجدنا من
عادته في تأليفه هذا أن يذكر مدة الإقامة حين تزيد
وإن قليلاً.

وعندما نحاول التعرف على شخصية الكاتب من
خلال رحلته فأول وأبرز سمة هي سمة الالتزام
الديني. فبين أيدينا نص لثقفي وقور ممثل لأوامر
الشرعية فيما يأتي ويترك. وقد رأينا أن أهم سبب
لرحلته هذه كان سبباً دينياً «لإحياء سنة من سنن

زنجبار. ففي وصف خط رحلته نجده حريصاً على ذكر الزمن الذي احتاجه للتنقل بين نقطتين وذكر الوسيلة وقيمة الأجرة التي أنفقها. ثم إنه إلى جانب ذكره ذلك في تضاعيف رحلته نجده يعود في آخر كتابه فيفرد فصلاً يجعله خاصاً لما: «يتعلق بنول البوابير وشروطها وكراء الدواب». ومن بين هذه المواقف الدالة هو نقله لشروط النقل البحري التسعة وإجراءاته الدقيقة والرسوم الموضوعة للنقل والصحة والجمارك بحذافيرها حتى تكون بين يدي قارئه.

وفيما يتصل بالمقارنة نجده غالباً يقارن ما يراه بما يعرفه في زنجبار. ومن ذلك وصفه لمدينة القاهرة كما تبدو له من فوق تلة القلعة وعظمتها وكثرة بيوتها، وأن زنجبار في السعة والقيمة عن محلة واحدة في القاهرة التي يسميها - كما جرت العادة - مصرًا، يقول البوسعيدي: «ونظرونا البلد كلها من القلعة فوجدناها بلدة عظيمة على الوصف وزيادة. وزنجبار كلها ببيوتها في السعة والقيمة عن محلة من مصر على القياس. والواصل أنها بلدة بكل البلوغ عن وصفها، وليس الجبر كالعلمان». وهذه المقارنة بزنجبار ليست ناتجة عن أن المؤلف يقارن ما لا يعرف بما يعرف فقط، بل إضافة إلى ذلك أنه يتوجه مباشرة إلى قارئ معين من زنجبار. وربما كان هذا الكتاب موجه إلى سلطان زنجبار آنذاك السيد برغش بن سعيد بن سلطان كما جرت العادة مما نجده في مؤلفات مشابهة أخرى مثل «تَنْزِيهِ الأَبْصَارِ والأَفْكَارِ». حيث يقول جابر ومرتبته القس يحيى لويس صابونجي: «وسلكت في تصنيفه مسلكاً سهل المطالعة قريب المناولة، وجلوت به بتساوير بهية تشخص مناظر البلاد وصور الرجال ذوي المناصب والأمجاد، عسى يحوز القبول بأعين سعادة السيد برغش أعزه الله» (٢). ولا بد من التذكير هنا أن المؤلف رافق السلطان في بداية الرحلة من زنجبار إلى مكة المكرمة ثم اختلف سيرهما حيث عاد السلطان لمقر حكمه وواصل السيد حمود البوسعيدي أسفاره في الحجاز أولاً ثم إلى مصر والشام، فكانه يقدم للسلطان الجزء الآخر من الرحلة الذي لم يشهده. وهذا الاهتمام بالشأن الزنجباري لا يقتصر على مظهر المقارنة وإنما نجده يبرز خلال نقاشات البوسعيدي مع قساوسة النصارى الذين التقى بهم

الأنبياء والسادة الألقهاء، كما قال. وهنا نشير إلى أن بداية الرحلة الحقيقية هي الأراضي المقدسة انطلاقاً من مكة المكرمة، وكذلك كانت نهايتها في مكة المكرمة. فهي بشكل تقريبي سباحة روحية لكسب المعرفة وتعزيز الشعور الديني، ولذا فإنه يهتم كثيراً بزيارة قبور الأنبياء عليهم السلام والصحابه والأولياء الكرام، ذاكراً مشاهداته بتفصيل محبب في ثانياً عرضه لخط رحلته. ودلالة على الأهمية المركزية لهذه المزارات نجده يعود ويفرد لها فصلاً خاصاً يجمع فيها تلك المزارات وأماكنها تسهيلاً للمطلع للكتاب. وعندما لا يتمكن من الوصول إلى بعض المزارات في الشام نجده يعتذر بشدة عن قصيره اضطر إليه بسبب عراض المواصلات، يقول: «وما بين بيروت ودمشق يذكرون قبور أنبياء منهم إلياس وشيث وعليهما السلام وهما في ناحية من الطريق، هكذا أخبرونا لأننا مررنا بعيداً عنها، ولم يمكن لنا الوصول إليها لحد (٣) أهل الكروسة لا يمكنهم الانتظار، ولأجل ذلك صبح لنا مانع، وقرأنا لهم الفاتحة من بعد، ونرجو من الله القبول».

وملحح آخر من ملامح شخصية الكاتب ما يفهم من هذه الرحلة هو حب الاستطلاع والنزوع إلى المغامرة المحسوبة في بعض المواقف مما يعطي النص بعداً شائفاً إضافياً. ومن بين تلك المواقف ما يحكيه عن زيارته للقلعة بمصر والبنر التي يذكر أن سيدنا يوسف عليه السلام أجلس فيها. وهو لا يكتفي بمشاهدتها من الخارج بل ينزل إلى طريقها المظلمة للتحقق، يقول: «ورأينا ضرب حانة القروش في القلعة، وكذلك سجن النبي يوسف عليه السلام وهي بئر كبيرة عميقة في القلعة ونزلنا إلى بعضها، ورأينا الموضع الذي كان يجلس فيه النبي يوسف عليه السلام، وهو في جانب من البنر وطريقها مظلمة ينزلونها إليها بالشموع، وهم يجذبون الماء منها للقلعة على رأسين من الغيل، لأنها بئر عظيمة هائلة، وماؤها عذب».

ومن ذلك أيضاً أنه في كنيس يهودي عرف أنه في بطن محراب صورة للنبي موسى عليه السلام فتقدم محاولاً كشفها فمنعوه لأنهم يكشفونها يوم السبت عند عبادتهم فقط.

كما أن الكاتب مولع بالدقة ومقارنة ما يراه في رحلته بما يعهده ويعهده -ربما- قارئه المتخيل في

في يافا، وأعجب أيما إعجاب بسيرتهم والتزامهم بدينهم التي وجدها موافقة لمقتضيات الشريعة الإسلامية، يقول: «والمذكورون نصارى الشام من العرب ليس بينهم أفرنج بل إنهم ملة واحدة، ولباسهم مثل المسلمين. ويتعجب الإنسان من أقوالهم وأفعالهم أغلبها موافقة للمسلمين، وطلعت على تفسير كتبهم؛ بها أحوال كثيرة موافقة للشريعة، وبها مواعظ وحكم». ويسجل بفرح تعرفه على طبقاتهم المختلفة والفوارق بينها القساوسة والرهبان والبطارقة. ثم إنه يجري معهم حواراً حول تحريم الرقيق وموقف الدين المسيحي منه. يقول في نص تكشف أجواره عن تقدير لهم، ويختص -أي النص- بطائفة منهم لهم مذهب في الانفصال من النجاسة يقترب مما عند المسلمين: «والنصارى المذكورين يذكرون أنهم يستنجون من البول والغائط وكذلك الجنابة لها استنجاء خاص وليس غسل تام. وهم ينكرون على باقي النصارى ويضطنونهم لأننا اجتمعنا بواحد من المتفقين في دينهم ورأينا منه الإحسان التام، لئله كان مسلماً. ورأينا عندهم جوارى سود، وسألتهم عن ذلك، فقالوا: معنا جائز البيع والشراء في الرقيق. قلنا: كيف يمنع الإنجليز ذلك؟ قالوا: فعلهم مخالف للإنجيل، لأن الإنجيل محط بيع الرقيق، بل الذي يدخل في ديننا نكره بيعه لأنه قد دخل في الدين وصار مثلاً، وذلك لا يخرج من الرق بل نكره بيعه، وهو ليس بحرام مطلقاً». وهذه المناقشة تأتي على خلفية المعاهدات التي وقعتها السلطان برغش بن سعيد لمنع تجارة الرقيق، مما ترتب على ذلك من خسائر مادية كبيرة على حكومة زنجبار وأتباعها.

٢- التعريف بالمؤلف.

وقد عرف عن السيد حمود بن أحمد البوسعيدي اهتمامه الشديد بأعمال الخير والصالح في خدمة المسلمين مدفوعاً بحافظة الفقيه التي الجياشة، فما يكاد يذكر اسمه إلا وتبادرت إلى الأذهان أوقافه الكثيرة في المصالح العامة وأبرزها بيت الرباط الذي أوقفه للحجاج العمانيين بمكة المكرمة. وقد أخبرني السيد سعود بن حمد بن حماد البوسعيدي (٣) عن مده أنابيه الماء العذب من منطقة في زنجبار تسمى «مبويو» على بعد ثمانية أميال إلى المدينة،

وأنه أوقف بيوتاً كثيرة لشوارع يأكله في منطقة «درجاني» في زنجبار أيضاً لصيانة هذه الخدمة الجليلة: خاصة وأن زنجبار جزيرة يشق فيها الماء العذب. ويذكر السيد سعود أن من أعماله الخيرية أيضاً بناء مسجد في «ماليندي فرضاني» بزنجبار. وقد أسهب الشيخ سعيد بن علي المغيرة في ذكر مناقب السيد حمود وخصص له فصلاً في كتابه المهم «جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار»، بعد أن ذكر السلطان برغش بن سعيد وأعماله الجليلة. يقول المغيرة: «إن من أحسن ما ينبغي لنا نزين به صفحات هذا التاريخ هو ذكر السيد المحسن الجليل حمود بن أحمد بن سيف البوسعيدي. ويناسب أن نلخص بجزء ذكرى مآثر هذا السلطان العظيم، رب المحامد والمكارم السيد برغش بن سعيد، حيث أن السيد برغش هو نادرة سلاطين زنجبار فكذلك السيد حمود بن أحمد نادرة رعاياه عرب زنجبار» (٤). ثم يذكر المغيرة مآثر السيد البوسعيدي وهي وقف بيت الرباط بمكة المكرمة، وأوقاف أخرى بها لخدمة هذا الوقف، ومدرسة لتعليم القرآن، ومسجد جامع بمنطقة بوبويو وقصر فاخر متصل به أرض واسعة بها معصرة حديد لعصر نضب السكر ومطاحن للذيق تدور دواليبها بقوة جري ماء أجراه من عين موينايا. ومن أعماله الجليلة عتق ألف ومائتي مملوك. ويشير المغيرة إلى هذه الرحلة التي بين أيدينا قائلاً: «وفي عام ١٢٨٨ هـ صاحب السيد حمود بن أحمد السيد برغش بن سعيد إلى مكة المشرفة لأداء فريضة الحج، وجاور فيها، وزار الطائف، ومصر، والشام، وفلسطين والقدس الشريف». ثم يذكر طرفاً عن أسرته فيقول: «وتزوج بالسيدة زمرم بنت سعيد بن سلطان بن الإمام. والدة السيد سعيد غني بنت سيف عمة السيد حمود هذا».

وحول موته يذكر المغيرة: «وقد زهد في آخر أيامه ولازم سكنى بوبويو، وبالأخص البيت الذي كان قرب المسجد. ولزم المحراب إلى أن توفاه الله تعالى باليوم العاشر من ربيع الأول سنة ١٢٩٨ هـ ودفن بجوار مسجده في بوبويو أقول مات ولكنه حي بآثاره الجميلة وغيره ميت وإن كان حياً».

٣- نسخ المخطوط وضبط العنوان

وأثناء إعدادي لنشر هذه الرحلة الفريدة عثرت على



إلى أن يقول:

وسل سيداً ذاك الهمام ابن أحمد

حموداً عن الأنوار بالغار كم لقي

متى سار للقدس المقدس تربية

وقد فاز بالفعل الجميل الموفق

مناقبه بالغرب والشرق أنشرفت

سخي نفي كامل صادق نقي

وقد أوقف القصر المنيف بمكة

رباطاً لأهل الحق شأنه شقي

ويخط مخالف وبعد انتهاء المخطوط نجد يوميات في

الانتقال من عمان إلى زنجبار ولعلها عن الشيخ

المغبري، ولم نستقصها لضيق الوقت وخرجها عن

موضوعنا الحالي. ولعلنا نعود إليها لاحقاً أو غيرنا

من الباحثين المهتمين بأدب الرحلة أو بسيرة الشيخ

المغبري.

ويعد هذا التاريخ خمس عشرة سنة تقريباً تنسخ

مخطوطة أخرى للكتاب نفسه، وهي محفوظة بوزارة

الثراث والثقافة برقم عام ٢٥٨٧، وخاص ٤٣،

ويعنوان موضوع هو [أسفار السيد حمود بن أحمد

البوسعيدي]. ويهائاته كالتالي كما ورد فهرس

المخطوطات بعد العنوان: «نسخ زهران بن سيف

الريامي، ١٣٢٥ هـ ١٣٨ صفحة، (١١) سطر؛

١٩×٢٤ سم. خط نسخي وبعض رؤوس الموضوعات

بالأحمر. أوله: أما بعد فيقول الفقير إلى الله تعالى

حمود بن أحمد بن سيف البوسعيدي لما كانت

السياحة من سنن الأنبياء والسادة الأتقياء. وآخره:

صلاة وتسلم مدى الدهر كله

من الله للهادي النبي محمد

المحتوي: يتضمن شرح أسفار السيد حمود بن أحمد

البوسعيدي وما لاقاه فيها من اللوائد والفضائل.

المخطوط بحالة جيدة. به تعقيبات. غير مرقم.

الناسخ نسخه الشيخ عبدالله بن ناصر بن سليمان

اللمكي. العنوان من صنع المفهرس» (٦).

والغريب من أمر المفهرس هذا أنه يجد مخطوطاً آخر

يشير إليه في الصفحة المقابلة ذاتها من الفهرس ذاته

للمؤلف نفسه والموضوع نفسه واللفظ نفسه، ثم لا

يستفيد من العنوان الأصلي البارز في المخطوط

المتأخر لتحديد عنوان المخطوط الذي ضاعت

صفحة الأولى، ثم يجتهد في وضع عنوان من عنده

حيث لا موضع للاجتهاد. ومع أن ذلك سهو لا شك

مخطوطة قديمة لها، وهي من جملة تركة الشيخ

المؤرخ سعيد بن علي المغبري صاحب جبهة

الأخبار، بيد حفيده الأخ علي بن سعيد بن علي

المغبري(٥). والمخطوطة من القطع الصغير وملحق

بها قصيدة شعرية جيدة غير القصيدتين اللتين

وردتا في النسخة الأخرى التي سيشار إليها لاحقاً.

كما تتميز هذه المخطوطة إضافة إلى قدمها بوجود

صفحة العنوان. ولكن -وللأسف- عدت عليها

الأرضة فمضرت وسطها من بداية المخطوطة إلى قرب

نهايتها التي سلمت. وأورقها مفككة وضعيفة

وتحتاج إلى ترميم سريع.

ويظهر من العنوان التالي: [هذا كتاب الدر المنظوم

في ذكر محاسن... الرسو... تأليف السيد الأجد حمود

بن أحمد بن سيف بن محمد البوسعيدي نفع الله به

المسلمين وجزاه عنا خيراً، أمين]. ونون كلمة

محاسن التي في العنوان لا تظهر بدقة وكذلك لا م

كلمة الرسوم. وغيبت كلمة بهنهما هي كلمة الأمصار.

وعليه يكون العنوان على النحو التالي «الدر المنظوم

في ذكر محاسن الأمصار والرسوم»، كما نفهم ذلك

من مخطوط ثالث للكتاب نفسه. وقد عرفنا عن وجود

مخطوط رابع لهذا الكتاب بالمكتبة البريطانية ونحن

جاذبون في البحث عنه.

وخاتمة المخطوط كالتالي: [قد تم الكتاب بهون الملك

الوهاب يوم ٢٢ من شهر شوال في سنة ١٢٨٩ للسيد

الأجد الكريم الأرشد حمود بن أحمد بن سيف بن

محمد البوسعيدي بمكة المكرمة]. وهي إشارة على

جانب كبير من الأهمية فقد نسخ هذا المخطوط في

العام نفسه الذي أتم فيه السيد حمود البوسعيدي

رحلته، وفي المكان ذاته الذي انتهت إليه رحلته وهو

مكة المكرمة. وأمر ثالث وأخير وهو أن هذه النسخة

للمؤلف نفسه. كما نفهم من اللفظ والسياق. ولم يذكر

الناسخ اسمه. وبعد اللقطة وبالخط نفسه قصيدة

جيدة في تقييد هذا الكتاب أولها:

إذا رمت ضرباً فامطع الهم وانقي

جميع الهوى والحب والفك ارتقي

وأمّ القرى أمّ القرى لبّ واعتمر

بحسب وعج ثم شجّ المدفق

وكن حارماً عند الدخول وحازماً

وطاف بطواف مودع منك مشفق

القصيدية القافية التي أشرنا إلى جملة من أبياتها أنفاً هنا أيضاً. وبعد ذلك نجد أبياتاً شعرية متفرقة وأوفاً في المحبة فالخاصة المشار إليها.

١- في صفة أرض الحجاز وما اشتملت عليه.

بسم الله الرحمن الرحيم
أحمدك اللهم يا مَنْ سَمَكَ السماءَ بناءً، وجعل
الصعود إليها معراجاً، وجعل فيها شمساً وقمرًا
منيرًا وسراجاً وهجاءً، وأودعها بروجاً وأنزل من
المعصرات ماءً ثجاجاً، وجعل الأرض بساطاً
لتسلكوا منها سبلاً فجاجاً، وخلق شمس الليل
والنهار آيتين وجعل في الأرض أزواجاً، وأجرى
فيها الأنهار فمناها العذب الفرات، وجعل فيها بحراً
أجاجاً، وقدر فيها السير أفواجاً. اللهم إني أشكرك
شكراً بعدد القطر وجريان البحر، ومثاقيل الجبال
وعدد الحصى والثرى، وما كتب به القلم وما جرى،
وعدد النجوم وورق الأشجار، والصلاة والسلام على
سيدنا محمد المبعوث من مضر، الذي قال أنا سيد
ولد آدم ولا فخر، وعلى آله وأصحابه وأزواجه
وعلماء أمته الذين اتبعوه في الأثر. فيقول الفقير إلى
الله تعالى حمود بن أحمد بن سيف البوسعيدي، إن
السياحة من سنن الأنبياء، والسادة الأتقياء، وفيها
تضرب الأمثال والعبر، وهي عبرة لمن اعتبر.
وذكروا أنه أول من ساح في الأرض نبي الله دانيال
عليه الصلاة والسلام. وذكروا أنه هو الذي حفر
الدجلة وأوصلها بالفرات، وكانت سابقاً مقطوعة،
وكانت عنده الأسماء التي خرج بها آدم عليه
الصلاة والسلام من الجنة، ثم من بعده توارثها

أولاده. وأكثر من ساح
من الأنبياء عيسى عليه
الصلاة والسلام. ثم من
هذه الأمة المحمدية
الإمام البخاري رحمه
الله وغيره في طلب
الأحاديث وجمعها.
وفي الأسفار تفريج
الهم وتعلم الأخبار
وتذكيرة لأولى
الابصار، وقد قال

فيه لكن لا ينبغي السكوت عليه فحال المخطوط
العmani من الضياع بحيث لا يحتمل خلاً كهذا. بل
يحتاج الأمر إلى قدر كبير من المسؤولية والثاني
والكفاية العلمية في التعامل معه وتقديمه للباحثين
بشكل دقيق

وقد اطلعت على المخطوط الأصلي بنفسي لمراجعة
بعض المواضع فيه. وهو نفسه مخطوط الدر المنظوم
دون أدنى شك، ويثبت هذا المخطوط قصيدتين أخريين
في تفرير الكتاب، الأولى ركيكة النظم، ومطلعها:

أجواهر سطعت برحلة ماجد

يرقى إلى العليا والمحاسن

والثانية أقوم منها نظماً، ومطلعها

فمن كان مسعاه كعسقى بن أحمد

فذاك إلى طرق الهداية يهتدي

والمخطوط الثالث في الترتيب الزمني موجود أيضاً
بوزارة التراث والثقافة وهو نفسه الذي أشرنا إليه أنفاً.
عنوانه: [الدر المنظوم في ذكر محاسن الأمصار
والرسوم]، ورقمه ٢٣٩٣، وبياناته بعد العنوان كما
ورد في فهرس المخطوطات الجزء الثالث: ميباسا. نسخ
راشد بن سليمان بن سليم بن سالم الحسيني ١١٢٤ هـ.
١٠٢ صفحة (١٥) سطر: ١٨ × ٢٣ سم. خط نسخي،
مداد أسود وبعض السطور بالأحمر.

وتاريخ النسخ غير دقيق إذ يجعل النسخ وكأنه قد
وقع قبل الرحلة نفسها التي تمت بعد ذلك بين
عامي ١٢٨٨ و ١٢٨٩ من الهجرة النبوية. والأمر
يحتاج إلى مزيد من التدقيق، بالاستفادة من
الإشارة المهمة التي يسوقها الناسخ من أنه كتب
الكتاب في ميباسا إذ هو في ضيافة الولي سالم
ابن خلفان بن عامر البوسعيدي.

أوله: أما بعد فيقول الفقير إلى الله تعالى حمود بن
أحمد بن سيف لما كانت السياحة من سنن الأنبياء
والسادة الأتقياء

آخره: السيد محمد الظلمات بمعرفة باناجي في دمشق
الشام. الشيخ محمد بن راشد الجلال والشيخ سعيد
الغيرة المدرس في الجامع الأموي (٧).

وقد اطلعت عليه كما أسلفت فوجدته ضعيف الخط
مستقيم العبارة وبه زيادات لم أجدها في غيره.
أوراقه مفككة وقد سقط منها فصل يتصل بنول
البوابير وشروطها وكراء الدواب، ومادة أخرى
بأسماء الذين خدموا السيد حمود في رحلته. وترد



بعض الأفاضل شعراً:

تنفلذ فذات الهوى في التنفلذ

ورد كل صاف لا تنف عند منهل

ففي الأرض أجتأب وفيها منزل

فلا تترك من ذكرى حبيب ومenzل

ولا تستمع قول امرئ الغيس إنه

مضل، ومن ذا يهتدي بمضلل (٨)

فعلى كل حال كانت سياحتي التوجه إلى بيت الله الحرام، ومعاهد التجليات طلباً للغفران من الملك العلام. وكان أول توجهنا من بندر زنجبار يوم ستة وعشرين من شوال سنة ١٢٨٨ بعد صلاة الصبح، بصحبة السيد الهمام والأسد الضرغام، برغش بن سعيد بن سلطان ابن الإمام. فكان وصولنا إلى بندر جدة ليلة أربعة عشر من شهر القعدة، وأقمنا يومنا بجدة، وبعد العصر ليلة خمسة عشر سرنا إلى مكة فدخلناها ليلة ستة عشر في شهر القعدة. وليلة أربعة عشر من شهر الحج توجه السيد برغش ومن معه إلى المدينة المنورة. ويوم حادي محرم حرام الساعة الثامنة من النهار سافروا من بندر جدة إلى زنجبار، وكان وصولهم من المدينة يوم سبعة وعشرين من شهر الحج سنة ١٢٨٨. وكنت أنا قد بقيت بمكة المتفرقة مجاوراً لبيت الله الحرام وزمزم والمقام، وأطيط بمسك تراب تلك المشاعر العظام بمكة.

بمكة لي غناء ليس يفنى

جوار الله والبيت المعظم

ثم أتى اليوم التاسع من شهر ربيع الآخر وكان يوم الأحد سنة ١٢٨٩ توجهت إلى الطائف، وكانت الساعة الثامنة من النهار. وأصبحنا يوم الاثنين في سوله وأقلنا بها، ورحلنا في الساعة السابعة من النهار، وأصبحنا في التهليل وأقلنا هناك ورحلنا في الساعة السابعة من النهار يوم الثلاثاء، وأصبحنا يوم الأربعاء بالطائف ودخلنا البلد بعد طلوع الشمس بساعة. وبعد الاستراحة سرنا نزيروا سادتنا عبدالله ابن العباس وأولاد النبي الطيب والطاهر وولد سيدنا علي بن أبي طالب محمد بن الحنفية وزبيدة بنت أبي جعفر المنصور العباسي ومن معهم في القبة.

ثم زرنا الصحابة لإثني عشر (من الشهر) وهم شهداء الطائف. ثم زرنا سيدنا زيد بن ثابت الصحابي ومن معه. ومن بعد سرنا إلى وادي الفضل، وهو وادٍ عظيم وعليه مزارع في جوانبه وقرى، يشرح الخاطر وفي أوله

مسجد. ويعدده الطائف بمقدار أربعين أو خمسين دقيقة على الحمير بجدة السير. ثم سرنا إلى جهة المثناة ورأينا بحر التفلة ويستأن عباس، ومع البئر مسجد. وهي بئر خالية (جافة)، وكذلك في البستان مسجد صغير. وهذا البستان دخله النبي صلى الله عليه وسلم لما آذاه آل ثقيف أهل الطائف، وأسلم عداس فيه على يديه حين جاءه بطبق من عنب من البستان.

وتفرجنا على بساتين أهل الطائف ووجدنا أفخرها شيرة؛ بستان أمير مكة الشريف عبدالله، والبهجة؛ بستان الشريف عبدالملط. وهما من جنات الدنيا. والطائف بلدة طيبة منبسطة، (٩) وفي قوة الحر باردة مثل الشتاء في غيرها، وفي الشتاء يجمد الماء من قوة بردها.

وهي قرية عليها سور وفيها قلعة فائقة في الحسن، وأسماها أبوابها الحزم وباب ابن عباس وباب الزرع، وفيها باب صغير من القلعة غير الثلاثة المذكورة. وأكبر مساجدها مسجد ابن عباس وفيه تقام الجمعة، ثم من بعد مسجد الهادي أسفل البلد وفيه تقام الجمعة أيام الموسم.

وقد أخبرني بعض من له خبرة بتلك الجهات أن حول الطائف من سائر جهاته الأربع جملة قرى محتوية على بساتين وأنهار متفجرة ومزارع ولثمار متنوعة، وكل هذه الثمار ترد إلى مكة المشرفة، فلذا تجد بمكة دائماً الفواكه في غير أوانها. قال فمن جملة الوديان والقرى المذكورة وادي المثناة وادي الزهرط وادي السلامة وادي العقيق وادي الحال وادي القيم وادي الفرح وادي ليلة وادي قرن، وغير ذلك مما يشرح الخاطر ويسر الناظر.

وتوجهنا منها يوم سابع السبت من جمادي الأولى إلى مكة المشرفة، فمن يوم خروجنا من مكة إلى يوم رجوعنا إليها شهر كامل. ثم سافرنا من مكة المشرفة ليلة اثني عشر الجمعة من جمادي الأولى من السنة المذكورة إلى جدة فدخلناها يوم السبت بعد طلوع الشمس. وفي يوم الأحد زرنا قبر أمنا حواء وطوله أربعون ذراعاً على حد قولهم، ووجدناه كما قالوا، إن لم يزد لم ينقص. في وسطه قبة قيل إنها على سرتها. ثم ركبنا البحر وسافرنا يوم خمسة عشر الاثنين الساعة الأولى من النهار في بابور الدولة العثمانية المسمى درايرن بودقلين، طوله مائتان وثمانون فوتاً، واسم قبطانه ريوان بابا. ويوم ثمانية عشر



الترع تجري فيها السفن من كبار وصغار، ويأكلون من حيتانها. والحاصل أننا رأينا شيئاً عظيماً يقصر دونه الوصف.

والسويس بلدة صغيرة ولا عليها سور، ولا فيها شيء من القلاع غير البوابير الحربية في مرساها. وفيها قلعة محكمة متكلفة بك وخمسين ألف ريال. (١٨) إنه هذا ما بلغنا. وليست هي بلدة مزارع إنما تقي إليها الفواكه والمأكولات من مصر وغيرها.

وأما العجائب في مصر - وما سميت مصر إلا لأنها مصر كما قالوا - وفيها من البساتين آية وشيء يبهز العقول حتى في بعض الأماكن يمشي البابور ما بين الأشجار والأنهار. وتفرجنا على كارخانة (١٩) طبع الكتب، والذي يصمم الكتب في المطبعة عشرة من العلماء. وكذلك تفرجنا على كارخانة عمل القرطاس وهي تعمل أصنافاً من القرطاس. وهو يعمل من الخرق البالية والجواني وورق الموز. وأما طبع الكتب فهو على نوعين: نوع بالجر ونوع بالرصاص.

وتفرجنا على كارخانة السراج التي تشتمل منها المصابيح في البيوت والطرق. والحاصل أن ما رأينا من هذه الكارخانات شيء مما لا يناله الوصف. ودخلنا بيت الفرجة وهو يعمل يقال له بولاقي وهم يسمونه الانتكة ومعناه العمل القديم. ورأينا فيه صور الفراعنة وغيرهم وحليهم السابقة من ذهب وقضبة، وبعض من حوائجهم وأسبابهم وسائر صنائعهم. وفيهم أموات على حالهم في صناديق، أحدهم منذ ثلاثة آلاف سنة وثماني مائة سنة تواريخهم مكتوبة عليهم. أخرجهم النصارى من الأرض، بعضهم في زمن محمد علي باشا والبعض من بعده. أصلها مقابر قديمة بمصر يحفرونها ويخرجون منها صوراً من المتقدمين وأمواتهم وحوائجهم. هكذا أخبرونا والله أعلم. وفيهم صور هائلة موشحة، أحد منهم يقارب سبعة أذرع طولاً وأزيد والجرم على قدر الطول، وأحد من الأموات بأكتافهم شيء من كسوتهم كذلك كقافية لم تتغير، واحد منهم كالأسد وغرائب لا تحصى يختار فيها اللبيب ويها بها الطيب وهي شكل غريب.

وكذلك تفرجنا على نيل مصر الكبير وما فيه من المراكب والسفن، ورأينا مجاري الترع منه إلى باقي البلدان من السويس وغيره. والسفن الجارية فيها تحمل أشجاراً وخضرة وفواكه وحبوباً وغير ذلك من

الخميس أصبحنا مقابلين جبل طور سيناء، وأمسينا آخر بركة فرعون. وصباح تسعة عشر والجمعة في الساعة الأولى والنصف من النهار وصلنا إلى السويس، وكرتوننا (١٠) أربعة وعشرين ساعة، ونزلنا يوم السبت بعد تمام مدة الكرتونية وصارت علينا من المشقة ما لا مزيد عليه من الزحام، لأن المركب فيه جملة خلق من عسكر وغيرهم، حتى اشترينا مغللاً فيه نسوان ونحن حملتنا خمسة أنفار، نولنا (١١) ستون ريالاً.

ونزلنا بالسويس عند الجودي، وهو جودي فاخر، ورأينا ما حوله من البناء والآلات ما لا يوصف، ومسافته عن البلد مقدار نصف ساعة على الدواب. (١٢) وسافرنا من السويس في بابور الديخان (١٣) على البر يوم الحادي والعشرين والأحد بعد مضي ساعة وعشرين دقيقة من النهار.

٢- في ذكر مصر وعجائبها

ووصلنا مصر الساعة الحادية عشرة إلا عشرين دقيقة في يومه. (١٤) وكان قد وقف بنا في خمسة عشر موضعاً لأجل الاستراحة وقضاء الحوائج. ومنها رجوعه إلى بلد تسمى الاسماعيلية مرسى المراكب التي تمر في البحر الجديد. (١٥) وتركنا مدة الاقامات (١٦) فكان باقي مسيرنا من ذلك كله من السويس إلى مصر ست ساعات وعشرين دقيقة. وكان في سابق الأمر على الجمال سير ثلاثة أيام بجمال أهل مصر لأنها في السير أسرع من جمال الحجاز. والنهر من النيل، والبحر الجديد بداية سايرناه من السويس إلى الاسماعيلية، والسلك (١٧) كذلك يسايرنا من جانبين وذلك مقدار نصف الطريق. الغاية إنها (البحر وخط الهاتف) مقابل المحطة التاسعة، ثم انقطع عن البحر الجديد والسلك من جانب واحد وسار البحر إلى جانب آخر إلى نبط سعيد وبقي معنا النهر الصالي والسلك من جانب واحد سايرنا إلى مصر.

وعند وصولنا إلى وادي مصر وهو مقل العسكر، بغد عن البلد سبع محطات كله عمار من مزارع ونخل وأشجار، وتفرع النهر في مواضع شتى يسمونها الترع؛ منها ترعة إلى السويس تمر فيها المراكب عند جودي، ومنها ترعة عند الإسكندرية، وترعة تشق مصر. وكلها من البحر الكبير وتقاربه في سائر أرض مصر من سائر البلدان. وجميع هذه

معاوية، وعليه قبة عظيمة بها مسجد عظيم. وزرنا
الامام الشافعي، والسيدة سكيئة بنت الحسين،
والسيدة زينب بنت سيدنا علي بن أبي طالب. وهذه
المراتزات كلها عليها قبب صغار وفي الوسط قبة
كبيرة وفيها من النقوشات بالذهب وغيره ما لا
يوصف، ويحاذيه عن يمين الداخل قبره وهو في بطن
القلعة على جبل وحوله البستان وفيه موضع النزهة،
شيء لا يوصف.

وإذا كنت بجانب المسجد ستكشف مدينة مصر كلها.
وفي هذا المسجد من ثريات وقناديل وفرش ما لا
يوصف، والماء ساعد للمسجد والجبل، وكذلك القلعة
كلها على الجبل كاشفة على مصر الجديدة والقديمة.
وفيها بنيان من باب إلى باب وكل باب عليه مسكن
وقبها جملة بيوت. والحاصل أنها حارة تامة تطلع
إليها عربات الخيل من غير مشقة.

ونظرنا البلد كلها من القلعة فوجدناها بلدة عظيمة
على الوصف وزيادة. ويتجارب كلها بببوتها في
السعة والقيمة عن محلة من مصر على القياس،
الحاصل أنها بلدة يكمل البلوغ عن وصفها، وليس
الخبر كالعيان.

ورأينا بيت فرعون موسى وهو قد خرب، بل باق شيء
من حيطانه وموضع جلوسه للبروز للناس في دكة
مرتفع علوها من الأرض في بناء نحو عشرين قياساً
على التحري.

وأخبرنا شيخ من شيوخ الأزهر أن جملة علماء جامع
الأزهر المدرسين مائتان، وتلاميذهم خمسة آلاف
وثماني مائة، والجملة ستة آلاف نفر، الذين لهم جوائز
من الدولة المصرية وهم مكتوبون في دفاترهم. وعند
الدرس يمتلئ المسجد الأزهر المتقدم ذكره كله مع
الأمكان التي حوله حتى لا يقدر واحد يجوز في
وسطه من كثرة الخلق لاسقين ببعضهم بعض.
وأخبرني غير الشيخ المذكور بذلك، كما أخبرني الشيخ
تصديقاً لقوله (٢٣)

وأخبرونا عن قبور أهل مصر يجعلون سراديب في
الأرض ويبنونها وينوونها ويجعلون على أبوابها
الحجر المنحوت، وإذا مات لهم ميت كشفوا الحجر
وأنظفوه، وتجمع أموات كثيرة في كل سراديب.
وطوارق (٢٤) النساء يزبنونها ويجعلون على رأس
الميتة عودة مستعراً بالنعش وفيه شعر يزبنونه
بالحلي ويلقون في الشعر مشاخص ذهب و شيئاً من

مهمات العالم إلى سائر الجهات. وكل هذه الفرجة
ببولاق وهي حارة من حوافر مصر شهيرة. والأن هم
مجتهدون في حفر ترعة إلى السويس غير الأولى
للمراكب ورأينا القناطر الصغار ورأينا القناطر
الدورانية على النيل.

ورأينا الموضع المسمى الإسماعيلية الذي يعمره
إسماعيل باشا بمصر من بولاق في محل يقال له
الجزيرة وبما فيه من البناء الفاخر. ورأينا بستانه
المسمى الجنة وبما فيه من الأعناب المزخرفة
والأنهار الجارية والأشجار المظلة الدانية، والجبل
المصور والماء ينحدر من أعلاه إلى بحيرة في وسط
البستان وعليها القناديل دائرة على صفة بيض
النعام. وكلها تسرج في يوم الزينة بالجاز.

والجاز حل (٢٥) الولاية، وقبها قبة صغيرة في
وسطها وفيه من الأشجار الفاخرة ما لا نهاية. وفيه
قبة مخصوصة تضرب فيها العزيفة (٢٦) وهي آلة
الطرب الأفريقية. وكذلك باقي القباب بها أنواع من
الآلات الملحية، وفيهم من القناديل والسرر ما لا
نهاية. وعلى الأنهار والأشجار من القناديل بالقفار
ويصغر فيه مجمع كبير في الأسبوع مرتين، لأنه
مجمع للفرجة مما يؤدي لكل متدين بدنه أن ينكر.
ورأينا الجامع الأزهر وهو مقر العلماء والمتعلمين،
إنه جامع كبير، وفيه مواضع ومحاريب جملة
ومدارس وطلوات للمتعلمين. ومن جملة المحاريب
محراب في وسطه ما بين العواميد، وعواميده كلها
حجر رخام. والذي وافقناهم (٢٧) فيه من المتعلمين
وغيرهم بقدر ثلاثمائة إلى أربعمائة، وذلك في غير
وقت الصلاة عند الإشراق.

وفيه جملة من علماء يدرسون في حلقات عديدة
يسمع لهم ذوي عظيم. وأخبرونا أن الذين رأيناهم
أناساً قلة أكثرهم في هذه الأيام ساروا إلى زيارة
الشيخ البدوي ومعهما اجتماع عظيم. وجميع
المتعلمين في هذا المسجد لهم جوائز من الدولة.
الحاصل أنه مسجد عظيم وفيه خلق كثير. وفيه جملة
صناديق تضم كتباً كثيرة، وهي في التحري قدر
مائتي صندوق قد تزيد قليلاً وقد تنقص. والحاصل
أننا لا نستطيع وصف كل ما رأيناه، بل وصفنا
البعض فقط.

ثم زرنا رأس الحسين بن علي بن أبي طالب، وهم
يذكرون أنه جاء به أحد ملوك مصر بعد وفاة يزيد بن

فيلتئم بقدرته الله تعالى والله أعلم.

ومدخل مصر كل يوم، كما يذكرون، لكا ريال، والذي يسير اسطنبول في كل سنة لك وثلاثون ألف كيس، والكيس فيه خمسمائة فون ذهب. والفون عن خمسة عشر ريال، هكذا أخبرنا الشيخ البخاري وغيره عن المدخل، وفتح البحر، ولد مصر بنفسها وخيمة هوائها غير مصمود، وهي بلد قديمة فيها جملة بيوت قدام وخريات والآن يعمرونها ثانية بيوتا كبيرة فاخرة على صفة بيوت النصارى. وما عمروا منها سوى للقليل، والعمار كل يوم في زيادة. وأخبرنا الشيخ البخاري وغيره عن بلد مصر أن طولها ثمانية أميال وعرضها أربعة، وهذا غير العمارة الجديدة وربما تقارب المناصنة.

وفي يوم الخميس في العشرين من جمادي الأولى سافرنا إلى البهنسا لزيارة الشهداء، وأخذنا من البيت إلى خارج البلد عند مواضع جوري الدخان ساعة وعشرين دقيقة راكبين في عربة براسين خيل، وركبنا في بابور البر إلى بلد تسمى مفاغة، وأخذنا في الطريق خمس ساعات وخمس دقائق التي هي مشي البابور فيها غير مدة الإقامات. ومن مصر إلى مفاغة سبع مقامات، ومنها ركبنا على خيل إلى أرض البهنسا أخذنا ست ساعات. وهذا كله عمار؛ بلدان جملة لا تعد ولا تحصى وكلها مزارع من سكر ويزر ويقولات وغير ذلك، وفيها نخيل جملة والنيل معنا إلى البهنسا.

وعبرنا نحن وخيلنا في سفينة والسلك معنا إلى مفاغة، وصرنا إلى موضع آخر والمراكب والسفن الكبار معنا إلى مفاغة، وكذلك فروع الشط فيها سفن صغار، والنيل له فروع شتى لا تحصى ولا تعد حيث ما سرنا وهن معنا. والذي عبرناه في السفينة هو نهر يوسف عليه السلام وهو فرع من النيل، وهذه المزارع التي رأيناها يعمها الماء عند امتلاء الشط في كل سنة مرة لا يبقى منها شيء غير محل البيوت خاصة. ويعبرون في سفن صغار من بلاد إلى بلاد. وهذه المزارع تبلغ حدا لا يبلغه نظر الإنسان، فلا يرى أقصاها، ربما أنها مسير أشهر وهي صحن واحد ما فيها مكان موضع مرتفع غير موضع البيوت والنخل، وفيها جملة شجر، وفي بعض الطرقات يعملون جسورا يمشون عليها، وهي دكاك (٢٦) من تراب مرتفعة مقددة من بلد إلى بلد بغير بناء.

زينة النساء، رأيناها يمرن بطارقة على هذه الصفة، وأخبرونا بذلك وعندهم تخرج النساء خلفها. وطوارقهم بخلاف طوارقنا يحملها ثلاثة أنفار: اثنان قدام وواحد خلفها، والنساء ناتحات خلف الجنائة مخالفين بجنائة.

وأبضا دخلنا بيت التزفة الذي هو في بستان القلعة مزخرف مما لا نهاية، وفيه ديوان المناصب إذا تولى حاكم يقعد فيه والي مصر. وفيه مواضع إذا دخلت موضعا تراه أحسن من الآخر وفيه حمام. والحاصل أنه محل مملكة. وقد بلغنا أن السلطان عبد العزيز حين قدم إلى مصر سنة ثلاثة وثمانين ومانتين وألف نزل فيه.

ورأينا ضرب خانة القروش في القلعة، وكذلك سجن النبي يوسف عليه السلام وهي بئر كبيرة عميقة في القلعة ونزلنا إلى بعضها، ورأينا الموضع الذي كان يجلس فيه النبي يوسف عليه السلام، وهو في جانب من البشر وطريقها مظلمة ينزلون إليها بالشموع، وهم يجذبون الماء منها للقلعة على رأسين من الخيل، لأنها بئر عظيمة هائلة، وماؤها عذب. وفي بستان القلعة المذكور بركة عليها صور سباح يخرج الماء من أفواهها، وفي وسطها كذلك يخرج الماء كمثل الشجرة.

وجوري الدخان في بر مصر كثيرة متفرقة في بلدان شتى، وكذلك السواعي (٢٥) من كبار وصغار شيء كثير لا يحصى ولا يعد، نجدها حيثما سرنا، في الشط بنفسه وفي فروعه تحمل الأمتعة إلى مصر ويقاقي البلدان. ومن العجائب أننا رأينا أناسا في بر مصر عراة مثل البهائم، وهم مع الناس ولا أحد ينكر عليهم، كيوم ولدتهم أمهاتهم. والبهائم معهم كثيرة من كل صنف، ورأيناهم يركبون على الجاموس. وأكثر أحمالهم على الجمال والسواعي في البوابير. والبابور الواحد يجز مائة عرية تحمل أثقالا كثيرة من أموال وحجوان من خيل وغيرها. والبوابير المخصوصة للركاب لا تقطع شئنا، وربما تأخذ نصف مقدار في مسيرها في الساعة.

وقد ركبنا في المقطورات وهن مثل الطير الذي يساير العرية ولا تتيب صورتها من قوة السير، وقد مر علينا طائران ولم يستطيعا أن يجاوزانه من قوة جريانه. وشط النيل ينفذ في دمياط ورشيد واسكندرية والسويس هكذا أخبرونا، ويذكرون في دمياط أنه في كل سنة وفي النصف من شهر شعبان يفترق البحران بقدر مذبح جزور ويذبون له جاموسا بين البحرين

إسماعيل باشا والي مصر من اسطنبول، ويذكرون أن هذه الزينة تتكلف على أهل البلد بين لك وحتى خمسة لكوك ريال، حتى أن إنساناً لجأ لإنساناً أرضية بيته بسة آلاف جنيه، هذا واحد من عالم، وكم غيره. الحاصل أنه شيء مفرط، ومن الجملة يجبرون جارية تغني بثلاث مائة ريال في الليلة الواحدة، ومررنا على تغراف وهو السلك الموصل الأخبار من جهة إلى جهة وكيف يصنعون به، وذلك في طريق البهنسا.

ورأينا أهرام مصر وهي من عجائب الدنيا، وأعجبها الهرمان القريبان لمصر المنسوبان لشداد بن عاد، وقد رأينا في بعض التواريخ أن الذي بناها هو سوريد أحد ملوك مصر قبل الطوفان بثلاث مائة عام، لأنه كان قد رأى في منامه كأن الأرض انقلبت بأهلها، وكان الناس قد هربوا على وجوههم، وكان الكواكب تتساقط ويصدم بعضها بعضاً بأصوات هائلة. فأهل ذلك ولم يذكره أحد وعلم أنه سيحدث أمر عظيم. ثم إنه رأى من بعد ذلك في الليلة الثالثة بأن الكواكب الثانية نزلت إلى الأرض في صورة طيور بيض وكانها تخطف الناس وتلقفهم بين جبلين عظيمين، وكان الكواكب المنيرة مظلمة مكسوفة، فانتبه بعد ذلك فرعاً مرعوباً، فأمر بعد ذلك بعمل الأهرام.

ولما شرع في بنائها أمر بقطع الأسطوانات النظام واستخراج الرصاص بأرض المغرب وإحضار الصخور من ناحية أسوان فبنى بها أساس الأهرام الثلاثة الشرقي والغربي والملون. وكانوا يمدون البلاطة ويثقبونها ويجعلون بوسطها قضيباً حول البلاط إلى أن أكملت. وجعل ارتفاع كل الأهرام مائة ذراع ملكي بذراعنا الآن. وجعل جهاته مائة ذراع بذراع العمل، فلما فرغ من بنائها كساهم ديباجا ملونا من أسفلها إلى أعلاها، وأشد بعضهم:

خليلي ما تحت السما من بنية

تمائل في إتقانها هرمي مصر

بناء يخاف الدهر منه، وكل ما

على ظاهر الدنيا يخاف من الدهر ويذكر القبط في كتبهم أن عليها كتابة منقوشة تفسرها بالعربية «أنا سوريد الملك بنيت هذه الأهرام في سنة كذا وكذا وأتممت بناءها في ست سنين، فمن أتى يعدي وزعم أنه ملك مثلي فليهدمه في ستمائة سنة، وقد علم أن الهدم أهون من البناء

وهذه المزارع ثلاثة أصناف: صنف منها يسقيها الشط في الحول مرة، وصنف منها يسقونه من فروع الشط متى ما أرادوا، وصنف منها يسقونها على البهائم من الشط وفيها جملة معاصر دخان وغيره، ويحصل منها خير كثير. أخبرنا إنسان اسمه علي أغا، سلطان المرحوم الشريف محمد بن عون والآن هو القائم على الأراضي التي يترك الجهات في حدود من أرض البهنسا، أخبرنا أنه باع تبن البر بسبع مائة وخمسين فوناً. والفون عشرة ريالاً من ثلاثة آلاف وسبع مائة وخمسين ريالاً. فإذا كان إنسان واحد يبيع من التبن بهذا المقدار، فكمن غيره، وكمن مثله وأشكل منه، فالملك لله الواحد القهار. رأينا شيئاً لا يقاس ولا يكيف ولا تسمع العقول.

ورأينا بروجاً بنوها للحمام مثل ما رأينا ويذكرون أنهم يبيعون من روثها بمقدار كل شهر ببلغ ألف ريال، وذلك يأخذ الزراع. فلما وصلنا البهنسا زينا الشهداء بفضل الله وكرمه، ورأينا موضع القتال ومسجد الصحابة وهو لم يبق إلا أثره، ورأينا بين المسلمين المكان الذي استشهدت فيه نساء المسلمين، ورأينا موضع كلب الروم على كليب حيث ما كان يحضر أصحابه على القتال. ورأيت في ذلك الموضوع جماجم على حالها لم تتغير بشعورها يذكرون أنها جماجم المسلمين متوارية بالأحجار. والشهداء المعروفون عليهم قبب كل جماعة في قبة، والذين غير معروفة أسماؤهم عليهم علامات من الحجارة، ويذكرون أن الوادي كله مليء بالقتلى، جاعلين علامة بين قتلى المسلمين وقتلى المشركين حجراً على طول محل الوقائع التي صارت. وهو واد متسع، ورأينا موضع الكنيسة وشيئا من آثارها من الحجر الرخام.

والبلد على نهر يوسف عليه السلام والنهر يجري في وسط البلد. وهي قديمة كلها خراب ببوتها خربة، وأما حدودها فعلى ما رأينا. ولم يبق شيء من الأسوار والقلع التي عمها الآن الخراب. وليس بها كثرة سكان وفيها مساجد قديمة، واحد منذ سبع مائة سنة، وواحد من فوق الألف سنة وهو على النهر، وقد خرب، وهم الآن يعمرونه ثانية.

وفي رجوعنا من البهنسا زينا سيدنا أباً هريرة وولده، وهم في مصر عند كاتبة البابور عند المسجد. ومن مصر إلى البهنسا كانوا يسيرون إليه على حمار في أربعة أيام بجد السير.

ولما رجعنا إلى مصر رأيناهم يزینون البلد لأجل قدوم

وأني كسوتها الديباج فليكسها بالخرصر».

ثم سافرتنا من مصر إلى الإسكندرية يوم تسعة وعشرين والثلاثين من جمادى الأولى سنة ١٢٨٩ في الساعة الثالثة إلا ربعا من يومنا هذا المذكور، وركبنا في بابور البر فوصلنا إلى الإسكندرية في تسع ساعات وخمس دقائق من يومنا المذكور، ووقف بنا البابور في تسعة مواضع من الإقامة من ذلك ثلاثة عشر دقيقة. ويذكرون أن السفر كان سابقاً على الجمال من مصر إلى الإسكندرية في ستة أيام.

ومن مصر إلى الإسكندرية كله عمار: بلدان ويساتين ومزارع، والنهر والسلك معنا من جانبيين وقرب إسكندرية بنصف ساعة سائرنا البحر المالح، ومشينا في أرض الملح والنهر والمزارع واليساتين دارت عنا في جانب والبحر في الجانب الثاني، وجميع المواضع التي يقف عليها البابور بلدان وفيها ما يؤكل من فواكه وغيرها فلا يحتاج المسافر لطبخ وتغنيخ، ولا إلى حمل زاد، وذلك من جميع أرض مصر حيث ما تصل البوابير براً وبحراً.

والمرابك والسواحي الصغار متفرقة في النهر من مصر إلى إسكندرية، وكذلك بساتينهم وزروعهم سقيها على ثلاثة أصناف كما تقدم ذكرها. وحد ما وصلنا من أرض مصر كله عمار ليس فيه شيء من الخراب. وعندما وصلنا الإسكندرية رأيناها مزينة لأجل وصول إسماعيل باشا من اسطنبول كما تقدم، وزينتها شيء عظيم لا يوصف. ويذكرون أن الزينة تتكلف عليهم بمبلغ عظيم أكثر من مصر، والله أعلم بذلك. وفيها من جوارى الدخان المزينة ما هو في غاية الحسن، وكذلك جوارى الخيل مزخرفة أحسن من الذي رأيناها في مصر.

وهي بلدة منظمة نظيفة وغالب طرقها منصوبة متسعة مفروشة بالحجارة، وماء النهر يعلو إلى أعلى طبقة من البيوت، وأغلب بيوتها منظمة في غالب التنظيم. وهي بلد متوسطة، وفيها بساتين فاخرة، وبيوت من اليساتين على أشكال لطيفة مسايرة النهر، وعلى النهر أشجار، وتمر الجوارى بين اليساتين والنهر في ظل الشجر حد ما رأيناها من المسافة على هذه الصفة. وعليها سور وخنق عظيم من جانب البر وعلى السور قلاع، وفي وسطها قلعة مدورة. الحاصل أنها بلد منيعة، ومنظمة كثيراً إلى ما لا نهاية، واليساتين المذكورة خارجة عن السور، وفي وسطها

بعض اليساتين الصغار.

ورأينا الجودي وموضع صيانة المراكب، وهناك عمال في الخدمة، ووصلنا إلى الرأس وهو موضع العسكر، وهم يسمونه رأس التين، وبه سراية عظيمة لجلوس والي مصر إذا قدم إليها، وفيها بعض اليساتين الصغار للفرجة. وفيها بركة ماء ينصب من أعلاها، وصور آدميين يفتسلون، وعلى البركة أشجار. والحاصل أنها بلد ما عليها قصور، يعجز الواصف عن وصفها، وفيها فرضة عظيمة متسعة بها مواضع كثيرة، والهند فيه من المراكب الكبار والصغار والسواحي شيء كثير. وفيها مساجد منظمة بل إنها ليست كمساجد مصر.

وأما سكانها فأغلبهم نصاري ويهود، والمسلمون بها قليل بالنسبة إلى من سواهم. وهواؤها معتدل أحسن من هوا مصر. وزنا نبي الله دانيال عليه السلام، والإسكندر ذا القرنين صاحب الإسكندرية. وقبورهم نازلة في الأرض بدرج ينزل إليها من أراد الزيارة.

وفيما بين مصر والإسكندرية بلد يسمى طنطا، بها مقام الشيخ أحمد البدوي يعملون له في كل سنة ثلاثة موالد كبار: منها المولد الرجبي في شهر رجب، والمولد الكبير عند طلوع الليل، (٢٧) والمولد الصغير في شهر شوال. ويذكرون أنه في كل مولد ينظم سوق عظيم مدة المولد خمسة عشر يوماً فيأتي الزوار من سائر أقطار مصر جميعاً، ويقدم للتجار من الشام والروم وغيرهم من سائر أجناس الأمم ويصير موسم وبيع وشراء وأصناف التحف والأقمشة والأكواب وغيرها. وأهل الأذكار والناس أفولجاً يأتون من كل فج عميق حتى أخبرونا أن اجتماع الخلائق في المولد الكبير يقارب عددهم كالاجتماع لمنى وأيام التشريق.

وأنتهم يذكرون أن هذا الشيخ البدوي صاحب هذا المولد كان حياً في القرن السادس ثم ظهرت له جملة كرامات مذكورة في كتب وشهيرة على أنسنتهم حتى أنه كان يخطف الأسرى من بلد الإفرنج، فلهذا تجدهم يعتقدونه من أولياء الله تعالى. ولم نر هذا البلد إلا مروراً عليه ولم ندخله غير أن بعض الناس يهبرنا أنها بلد (رائحة) (٢٨) الشكل لطيفة الهواء بها أصناف التجارة، وأبينتها متناهية الجمال، ويحمر النيل في وسطها وهي منظمة، والله تعالى أعلم.

وهي من جملة المحطات التي يقف عليها البابور والفواكه في الإسكندرية أكثر من مصر وأحسن، وأما

الهوامش

- ١- لمجلة
- ٢- زاهر بن سعيد قزته الأبطال والأفكار في رحلة سلطان زنجبار (وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، ١٩٨٩)، ط١، رتيه وصوبه لوس صابونجي، ص ٢٢٢.
- ٣- في لقاء معه بمقره للعلماء بمرتفعات القرم، بمسقط مارس ٢٠٠٦م
- ٤- سعيد بن علي المغيرة، جبهة الأخبار في تاريخ زنجبار (وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط، ١٩٧٩)، تحقيق عبدالمندم عامر، ص ٢٥٥-٧
- ٥- زيارة لمنزله في ولاية بوشر بمحافظة مسقط، إبريل ٢٠٠٦م
- ٦- فهرس المخطوطات، (وزارة التراث والثقافة، مسقط، ١٩٩٥)، مج ٢، ص ٢٢.
- ٧- المصدر نفسه ص ٢٢
- ٨- في الأصل «ومن لا يهتدي بضلال»
- ٩- في الأصل «وردت كلمة مشعره»، ولم أعرف لها أصلاً سوى أن تكون من ألفاظ اللهجة المحكية، فيقال «مكان شرح» بكسر الأولين أي منبسط
- ١٠- يقصد به الحجر الصحي، كما يفهم ذلك من السياق ومن موضع آخر في الرحلة
- ١١- القول الأجرة
- ١٢- في الأصل «البيهايم»
- ١٣- يقصد القطار البخاري
- ١٤- أي يوم الأحد الذي غادر في الساعات الأولى منه
- ١٥- يريد قساة السويس
- ١٦- أي الوقوف في العصات المذكورة
- ١٧- خط الهاتف
- ١٨- لذلك، كلمة من لغة الأردو مقادها مائة ألف.
- ١٩- مأكنة الطبع
- ٢٠- زيت الوقود
- ٢١- الموسيقي
- ٢٢- أي وجدناهم أثناء ريارتنا
- ٢٣- هكذا في الأصل يخرج عن وصف الأزهر ثم يعود إليه، ولعلها مادة نهيات له لاحقاً بعد أن خرج عن وصف الأزهر فأضاعها في غير محلها
- ٢٤- جمع طارقة، وهي آلة خشبية يحمل عليها الميت
- ٢٥- هي المراكب النورية الصغيرة تعرف في بعض اللهجات العربية بالبلم
- ٢٦- مقرباً ذلك، أي الجسر من القراب
- ٢٧- ربما أراد زيادة طوله
- ٢٨- ورد في الأصل «مربعة بالشكل»، ولم نعرف لكلمة مربعة معنى.
- ٢٩- وردت في الأصل العرش
- ٣٠- خاصة باستخدامها كثيراً بمعنى فقط.
- ٣١- ربما كان يقارنهم بـ سكان زنجبار وأنهم يزيدون في مصر أي القاهرة تسع مرات وفي الإسكندرية ثلاث مرات.
- ٣٢- ربما أراد أنهم يصفون صفواً متجرج المياء
- ٣٣- هكذا، ولا يتضح المقصود
- ٣٤- في الأصل القدامى
- ٣٥- أي درجة من أدراج السلم
- ٣٦- الحفار

«المجلة لا تتجنى ما ورد في النص من معلومات حول التوزيع الديموغرافي بين الديانات في المناطق التي زارها الرحالة بل والأغلب أنها تتنك في دقتها فهي على مسؤولية المؤلف الرحالة»

الزينة التي يعلونها في مصر والإسكندرية ليس هي باختبارهم بل يجبرون عليها، هكذا بلغنا. والحد الذي بين أرض مصر والشام اسمه العريش (٢٩) ويندر إسكندرية حصين يحيط باليك من ثلاثة جوانب، وأينما فيها الجودي الجديد، ينزلون في البحر ويدخلون المركب في وسطه، ثم يرفعونه والمركب في جوفه هكذا أخبرونا. وقد بلغنا أن سكان بلد مصر تسعة لكل نفر والإسكندرية ثلاثة لكل نفر، الذين هم في هذين البلدين خاصة (٣٠) غير سائر الأقاليم، والله أعلم (٣١) وأينما هم يجمعون حجراً منحوتاً (٣٢) على بندر إسكندرية، مرادهم يحصنونه زيادة.

ثم سافرنا من الإسكندرية يوم رابع والجمعة من شهر جصادي الآخر في أربع ساعات من النهار في مركب النيمس، وهو منظم كثيراً وفي غاية الحسن وهو يعمل بالدهان وبه دقلان، وفيه شرخان للسكان واحد في التفر (٣٣) والثاني قرب الدقل الأمامي (٣٤) فوصلنا نبط سعيد يوم ثاني بعد طلوع الشمس بأربعين دقيقة وهي بلدة مستعدة صغيرة، منفذ البحر المقطوع أوله من السويس وآخره في نبط سعيد وفرع النيل متصل بها في تل من الحديد، وهذه البلد مجعولة مرسى للمراكب. والبائع والشراء بها قليل ماعدا الأكل وما تحتاج له المراكب. وليس فيها شيء من البساتين، وأغلب بيوتها خشب وقصب، وأغلب سكانها نصارى ويهود ما فيها غير مسجد واحد للمسلمين.

وأينما فيها منارة للسراج ليهدي إليها أهل المراكب، ويذكرون أنها صب حجر واحد طولها مائتان وخمسة وتسعون رفسة (٣٥) وأينما فيها بيتاً صلباً، كله حجر واحد. وذلك أنهم يأخذون الرمل ويعملونه ويصبونه ويكمن كالبحر لا فرق بينه وبين الحجر. وطرقها جميعها منصوبة، وأسواقها على قديها، وهي في زيادة من العمارة. وكل مركب يمر في البحر الجديد يسلم دراهم على قدره تبعاً للمركب في الصغر والكبر. ومدخوله في الشهر مائتا مليون فرنك. والفرك الواحد خمسة ريالاً، والمليون ألف ألف. وذلك يأخذه الفرنسيين، الذين يقطعون البحر، في كل شهر، هكذا أخبرونا.

ثم سافرنا منها في عشر ساعات وعشرين دقيقة من يومنا، ومع خروجنا رأينا الكراكة (٣٦) التي تحفر البحر، تكفي الحكمة، تحفر بالدهان وتعزل الطين وحده والماء وحده يخرج للبحر، ويبقى الطين فيها.

براغ

قصيدة تختفي



براغ، المركز الدرامي و المكابد للقدر الغريبي، تتلاشى شيئا فشيئا في سُدُم أوروبا الشرقية، التي هي لم تنتسب إليها أبدا. هذه المدينة-الجامعة الأولى الواقعة شرقي الراين، المشهد الدائر في القرن الخامس عشر للثورة الأوروبية العظيمة الأولى، مهد حركة الإصلاح في القرن السادس عشر، المدينة التي اندلعت فيها حرب الثلاثين عاما، عاصمة الطراز الباروكي و الإفراط فيه-هذه المدينة حاولت عبثا، في العام ١٩٦٨، أن تجعل الاشتراكية «القادمة من البرد» غريبة السمات أو الثقافة. صورة أطلنيس (الجزيرة الخرافية التي غارت في أعماق المحيط الأطلسي) تتلمع في الذهن. ليس مجرد الضم السياسي، الحديث نسبيا، لبراغ هو الذي جعل هذه المدينة تبدو نائية جدا ومبهمة اللغة التشيكية، الصعبة جدا على الأجانب، كانت دائما تقف كزجاج غير شفاف بين براغ و سائر أوروبا.

ميلان كونديرا

ترجمة: أمين صالح

كاتب روائي من البهريين

إذا أراد المرء أن يبرز الفارق بين المراحل الثقافية المتعددة في أوروبا، بين أولئك المتأثرين بروح العقلانية وأولئك الذين ألهمتهم اللاعقلانية، فبوسع المرء الزعم بأن هؤلاء الذين ألهمتهم اللاعقلانية هم الذين هيموا على تاريخ براغ، الطراز القوطي، إسلامية عصر النهضة، وخصوصا الباروكية.

أنشاء أقول عصر النهضة، أصبح بلاط الإمبراطور رودولف الثاني المركز الأوروبي للمعرفة النخبوية والفن الفنتازي. في ذلك الحين، كان كبلر ^{Kepler}، المنجم والفلكي، يعمل في براغ، كما فعل أرشيميدوس، سلفادور دالي القرن السادس عشر، والناشط الإنساني اليهودي العظيم رابي لو ^{Rabbi Lew}.

حرب السنوات الثلاثين، التي أنهت حكم الملك رودولف، كانت كارثة حقيقية خلالها اختفى الشعب التشيكي تقريباً لأنهم أعادوا تحويل البلاد بالقوة إلى الكاثوليكية وأضافوا عليها السمات الألمانية. السحر التنجيمي للفن الباروكي ساعد في عملية غسل الدماغ الهائلة والمستخدم لتحويل أمة سلافية بروتستانتيّة إلى أمة كاثوليكية جرمانية. كل هذه التماثيل المعبرة والمتكلفة، كل هذه الكنائس الوافرة والأغاذة، هي مجرد «أزهار شر»، ثمار قمع (هذا) التواطؤ بين الجمال والشر هو أمر نموذجي في براغ، ونحن جميعاً شاركنا فيه منذ طفولتنا).

العهد الباروكي لم يسبب الفورة الكاملة للجمال المعماري والموسيقي فحسب، لكن أيضاً خلق التفكير الحر والأدب والرواية والفلسفة، والتي لم تكن موجودة تقريباً للقرنين التاليين: السادس عشر والسابع عشر. إن غياب العقلانية والواقعية قد حدث بسبب الإفراط في تنامي اللاعقلاني والفنتازي: أساطير، حكايات خرافية، خيال رهيب، وجد. أحادية الجانب الاستغنائية لأدبنا، سواء المكتوب باللغة التشيكية أو باللغة الألمانية، تجلت وتنامت في هذا الوقت. مذاك فصاعداً صار السحري أكثر أهمية من الواقعي على نحو يتعذر قياسه. مستشهداً بقصيدة كتبها نرفال، وصف أندريه بريتون براغ بـ «عاصمة أوروبا السحرية». وكان محققاً في ذلك.

في شوارع براغ كان يوسع فرانز كافكا أن يلتقي بكتاب ألماني عظيم من الجيل السابق هو جوستاف

كل ما هو معروف عن بلادي، خارج تخوم بوهيميا، كان معروفاً بطريقة غير مباشرة وغير وسيط. التاريخ التشيكي كان مبني على أساس مصادر ألمانية. أعمال أنتونين دفوراك وليوش ياناشيك تمت مناقشتها ودرستها دونما أي معرفة بمراسلاتهما أو بكتابتهما النظرية أو بالوسط الذي عاشا فيه، وحتى الآن لا يزال الكثيرون ينظرون إلى العلاقة بين براغ وكافكا دون معرفة أي شيء عن الثقافة التشيكية. والتأملات «الرائعة» بشأن ربيع براغ كانت قد تحسنت دون أي معرفة بالصحف والمجلات الصادرة في تلك الأيام. إن الموجة العظيمة للينينية، التي اكتسحت العالم بأسره، نشأت وانطلقت من براغ، لكن أغلب أعمال مؤسسي تلك المدرسة لم يحظ بالترجمة إلى لغات عالمية لأنها كانت تحل روايات وأشعار تشيكية لم تكن معروفة خارج تشيكوسلوفاكيا.

في أحوال كثيرة، يستوقفني واقع أن الثقافة الأوروبية المعروفة تؤدي بداخلها ثقافة مجهولة أخرى مؤلفة من أمم صغيرة ذات لغات خاصة، مثل ثقافة البولنديين، التشيكيين، والدنمركيين. البعض يعتقد بأن البلدان الصغيرة تحاكي بالضرورة البلدان الكبيرة، لكن ذلك مجرد وهم. في الواقع هي مختلفة تماماً. إن نظرة الشخص الصغير هي مختلفة عن نظرة الشخص الكبير. وأوروبا المؤلفة من بلدان صغيرة هي «أوروبا أخرى». إنها تقترح منظوراً آخر، وثقافتها في أحوال كثيرة هي في نزاع مع أوروبا ذات البلدان الكبيرة.

إنها الظهيرة وأنا جالس تحت مظلة مبهرجة براغ متعددة عند قديمي أراها كما كنت أتخيل المدن المسحورة أراها كحل بنائين متقلبي الأهواء أراها كعرش، كموطن للسحر أراها كحصن بركاني منحوت في الصخر نحته رجل مجنون ومحموم.

فيتزلاف نرفال

مايرينك، مؤلف الحكايات الطويلة. في العام ١٩٠٢ نشر مايرينك حكايته الأولى «الجندي المشتعل»، عن رجل عسكري يصاب فجأة بحمى تستمر في الارتفاع حتى تبلغ درجة حرارته ٢٠٠ درجة، ثم تصل إلى ٢٢٠، إلى أن يبدأ كل شيء من حوله في الاحتراق بمجرد الاقتراب منه، لذا يتفاداه الجميع. إن هذا تحول-غير مفسر وغير مبرر- لإنسان إلى وحش أو مسخ. بعد عشر سنوات، سوف يكتب كافكا قصته الشهيرة الأولى: حكاية جريجور سامسا. وكيف أنه - بطريقة غير مفسرة وغير مبررة أيضا- يحول نفسه إلى خنفساء.

الميراث السحري لبراغ، إذن، كان محفوظا ومحسنا في أن في أعمال كافكا: إبداعه العظيم لم يتألف من توظيف مخيلة ذات غرابة في الرواية، فقد كان مخلصا تماما لتقاليد العاصمة السحرية، لكنه مضى جذريا أبعد من كل أسلافه (وهذا ما يميز عمله «التحول» أو «المسخ» عن كتابات مايرينك) وذلك بشحن الفنتازي بالواقعي (واقع الملاحظات الصغيرة وواقع الرواية الاجتماعية أيضا) بحيث أن مخيلته المقعقة بالطمع لم تصبح، كما النمط الرومانسي، ضريبا من الهروبية أو الذاتية الصرفة، بل هي بالأحرى حفر في حياة حقيقية وطريقة لفحصها ولمباغتتها.

كافكا كان الكاتب الأول الذي أحدث (قبل أن يقترح ذلك السورباليون) مزيجا خيميائيا من الحلم والواقع، والذي خلق عالما مستقلا فيه الحقيقي يبدو فنتازيا، والفنتازي يكشف القناع عن الحقيقي. والفرن الحديث يدين باكتشاف هذه الخيمياء للارث البراغوي (نسبة إلى براغ) عند فرانز كافكا.

(٣)

ياروسلاف هاسيك Jaroslav Hasek ولد في العام نفسه الذي ولد فيه كافكا وتوفي قبل رحيل كافكا بعام واحد. كلاهما ظلا وقيين لموطنهما، وبحسب الرواة، الاثنان النقيان في إحدى اجتماعات الحركة الفوضوية التشيكية.

سيكون من الصعب العثور على كاتبين مختلفين جوهريا أكثر منهما. كافكا كان نباتيا، هاسيك كان مفرطا في تعاطي الكحول. كافكا كان مستقيما

والآخر غريب الأطوار. أعمال كافكا تعتبر صعبة، مشفرة، سحرية، بينما أعمال هاسيك صارت شعبية ورائجة جدا مع أنها لم تعتبر أبدا «جادا». على الرغم من اختلافهما الشديد ظاهريا، إلا أن هذين الفنانين كانا أبني المجتمع نفسه، المرحلة نفسها، المناخ نفسه، وكانا يتحدان عن ذات المسألة: البشرية تواجه مجتمعها تحول (عند كافكا) إلى آلة بيروقراطية جبارة، أو (عند هاسيك) إلى آلة عسكرية: ك(يواجه المحكمة أو القصر، شفيك يواجه استبدادية الجيش النمساوي-الهنغاري).

في الفترة نفسها تقريبا، أي في العام ١٩٢٠، ثمة كاتب آخر من براغ، هو كاريل كاييك Capec، كان يروي في مسرحيته RUR قصة مخلوقات آلية (روبوتات).

وكلمة روبوت التشيكية، والمبتكرة حديثا، هي مستمدة من هذه المسرحية، وسرعان ما انتشرت عالميا. هذه المخلوقات الآلية، التي صنعها الإنسان، تبدأ في شن الحرب ضد الإنسان. وبسبب اندماج الحساسية لديها، وانضباطها الذاتي، تنجح هذه المخلوقات أخيرا في إبادة الجنس البشري وإزلاته عن وجه الأرض، وتأسيس إمبراطورية ذات نظام خاص بها. هذه الصورة، عن زوال البشرية تحت موجة استبدادية خيالية، تتكرر في كل أعمال كاييك.. كما لو أنه هاجس، كابوس.

مباشرة بعد الحرب العالمية الأولى، عندما خضع سائر الأدب الأوروبي إلى رؤية مشعة للمستقبل، وإلى الإيمان ببعث الثورة، كان هؤلاء الكتاب في براغ أول من كشف عن الوجه الغفي للتقدم: الوجه المعتم، المهدد والرهيب.

هؤلاء الكتاب، في الواقع، هم أفضل الممثلين لبلادهم: الشيء المشترك بينهم هو ذلك الاستشراف، المحرر من الوهم، لـ«أوروبا الأخرى» ذات البلدان الصغيرة والأقليات. لقد كانوا على الدوام ضحايا أكثر مما هم مهدين للأحداث: الأقلية اليهودية (كافكا) المحاصاة بشعوب أخرى لكن المعزولة عنها بفعل قلقها وعزلتها الخاصة. الأقلية التشيكية (هاسيك) التابعة للإمبراطورية النمساوية التي كانت سياساتها وحروبها عتيقة وبلا معنى بالنسبة لهذه الأقلية. الدولة التشيكية المولودة حديثا (كاييك)

إن غياب العقلانية
والواقعية قد حدث
بسبب الإفراط في
تنامي اللاعقلاني
والفنتازي: صال
السحري أكثر أفعية
من الواقعي على نحو
يتعذر قياسه.
مستشهدا بقصيدة
كتبها نزال، وصف
أندريه برينتون براغ
بـ «عاصمة أوروبا
السحرية».. وكان
محقا في ذلك

كانت أيضا أقلية، تائهة وسط أوروبا ذات الأمم الكبيرة والتي تتدافع في اتجاه الكارثة التالية دون أن يتم التشاور معها على الإطلاق.

كتابة رواية هزلية عظيمة عن الحرب، كما فعل هاسيك في «شفيك الجندي الطيب»، هو أمر من الصعب جدا تخيل حدوثه في فرنسا أو روسيا. كتاب كهذا يستلزم مفهوما خاصا للكوميديا (مفهوما لا يذعن أو يتنازل عن شيء، والذي يقوض الجدية في كل مكان) وطريقة خاصة للنظر إلى العالم. اليهود أو التشيك لم يتماهوا مع التاريخ أو لم يفكروا بأن أحداثه هي إما جادة أو مفهومة. تجربتهم القديمة جدا علمتهم أن يفكروا عن عبادة هذا الإله (التاريخ) ومدح حكمته. بالتالي فإن أوروبا ذات الأقطار الصغيرة، المعزولة ضد غوغائية الأمل، كان لديها صورة واضحة للمستقبل أكثر مما كان لدى أوروبا ذات الأقطار الكبيرة، التي هي رغبة دائما في أن تصبح ثملة من جراء وعيها المتألق بالمصير التاريخي.

(٤)

ما يجعل روايات كافكا وهاسيك خالدة ليس تصويرها للآلة الشمولية الاستبدادية، إنما الشخصيتان العظيمتان اللتان تحملان اسم جوزيف (جوزيف ك، جوزيف شفيك) واللذان تجسدان استجابتين إنسانيتين أساسيتين تجاه هذه الآلة.

وما هو موقف جوزيف ك؟

مهما كلف الأمر هو يريد أن يفهم المحكمة، التي هي مبهمة وغير شفافة كما مشينة الله عند كالفن (اللاهوتي الفرنسي البروتستانتي.. والكالفينية هي القائلة بأن قدر الإنسان مرسوم قبل ولادته). جوزيف يريد أن يفهمها وأن يجعل نفسه مفهوما. بهذه الوسيلة، هو يصبح «متهمًا راغبًا في التهمة»: إنه يندفع إلى الاستجواب من أجل الوصول في الموعد المحدد، مع أن أحدا لم يحدد له أي موعد للاجتماع. وعندما يقوده الجالان إلى حقه، هو يحيمه، ومن شرطة البلدية يستترهما عن الأنظار المحكمة لا تعود عدوة له بل حقيقة يسعى وراءها لكن يتعذر بلوغها. إنه يريد أن يمنح المعنى لعالم لا معنى له وهذه المحاولة تكلفه حياته.

كافكا كان الكاتب الأول الذي أحدث (قبل أن يقترح ذلك السورياليون) مزيجا خيميانيا من الحلم والواقع، والذي خلق عالما مستقلا فيه الحقيقي يبدو فنتازيا. والفنتازي يكشف الفئاع عن الحقيقي، والفن الحديث يدين باكتشاف هذه الضميمة للارث البراغوي (نسبة إلى براغ) عند فروانز كافكا

وما هو موقف شفيك؟

في بداية الحرب العالمية الأولى، التي اندلعت مع غزو صربيا، يقوم جوزيف شفيك، السليم بدنيا، والذي لا يعاني من أي مرض، باستخدام كرسي متحرك خاص بالمقعدين، تاركا الآخرين يدفعون كرسيه عبر براغ للمثول أمام هيئة الخدمة العسكرية للإعلان عن حضوره واستعداده لأداء الواجب. إنه يزقق بحماسة حربية. «إلى صربيا، إلى بلغراد». وكل من يراه من مواطني براغ يستغرق في الضحك، لكن الدولة لا تستطيع أن تفعل شيئا ضد شفيك. إنه يقلد على نحو تام إيماءات الأشخاص من ذوي النفوذ والذين يراهم من حوله. يردد شعاراتهم ويشارك في احتفالاتهم. لكن بما أنه لا يأخذهم بجدية أبدا، فإنه يحولهم إلى نكتة، مزحة.

أثناء قدام عسكري، حضره حتى الجنود في السجن، يقوم القسيس كاتز، المغمور دائما، بالبقاء موعظة طويلة ضد خطايا الجنود. شفيك، مرتديا سرواله الداخلي الطويل الخاص بالسجن، يشرع في التشجيع على نحو ضاحك. إنه يتظاهر بالتأثر ويأمن كلمات القسيس حركت مشاعره، الأمر الذي يفضي برفاقه إلى ضحك نصف مكبوت. إن روح التهرب تحمي سلامة واستقامة الطبيعة الإنسانية عند شفيك، حتى عندما يتعرض إلى التلاعب من قبل الجيش في الحرب. لقد نجح شفيك في العيش وفي البقاء في عالم بلا معنى لأنه، بعكس جوزيف ك، يرفض أن يبحث عن أي معنى في هذا العالم.

إنه أمر أسر رؤية التواصلية التي تربط براغ الخيالية والحقيقية. هذه الشخصيات العظيمة، النابعة من الخيال، تندمج مع الحياة نفسها. صحيح أن روايات كافكا تمت إزالتها من رفوف المكتبة العامة، لكن براغ اليوم تستمر في إعادة تمثيلها. لهذا السبب هي مشهورة هناك ويتم الاستشهاد بها في الأحاديث اليومية في براغ. تماما كما هو الحال مع أعمال هاسيك المتوفرة أكثر.

لقد شاهدنا الآلاف من جوزيف ك أثناء وبعد المحاكمة الشهيرة لسلانسكي Shinsky في ١٩٥١. في ذلك الوقت كانت هناك محاكمات لا تحصى ومن كل صنف: حالات إدانة، طرد، توبيخ رسمي، مضايقات. كل هذا حدث بينما الضحايا الذين استبد

تبني وتركب شخصية شفيك.

الموقف المضاد للسيكولوجيا عند كتاب براغ سبق بعشر أو عشرين سنة النموذج الشهير الذي وضعه أولئك الروائيين الأمريكيين عندما جردوا قصصهم من أي استبطان للأفكار والمشاعر والدوافع. الأمريكيان فعلوا ذلك مهتمين بالفعل بالأحداث، محاولين الإمساك بالعالم من الخارج عن طريق مظهره المرنّي والملموس. موقف كتاب براغ كان مختلفا إلى حد ما، فهو لم يتألف من حب المغامرة الرجولية أو الولع بالوصف الخارجي، بل من طريقة جديدة في النظر إلى الإنسانية.

هذه النظرة الجديدة إلى الإنسانية يمكن رؤيتها في حقيقة أخاذه: ليس للأنثين (الذين يحملان اسم جوزيف) أي ماضٍ. ما هي خلفيتهما العائلية؟ كيف كانت طفولتهما؟ هل كانا يحبان والدهما، أمهما؟ كيف كانت مراحل نموهما في الماضي؟ نحن لا نعرف شيئا، وهذا اللاشيء هو الذي يشكل انقطاعا عن أدب الماضي.

ما كان على الدوام يثير ويستفز الكتاب، قبل كل شيء، هو بحثهم عن الدافع السيكولوجي، إعادة بناء الرابط الغامض بين أفعال سابقة وأخرى راهنة، وسعيهم وراء «الأشياء التي مرت» وفي شبكتها يتم احتجاز اللاتناهي المدهش للروح.

كافكا لا ينكر الاستبطان، لكن لا يهتم إلى أي مدى نحن نسعى وراء تفسير (ك) من فصل إلى آخر، فالذي يبهنا ليس أبدا ثراء روحه. إن تفسير (ك) محدد على نحو صارم من قبل الوضع السلطوي والاستبدادي الذي فيه هو منهك تماما. الرواية، كما يولفها كتاب براغ، لا تسأل: ما هو الكنز المخبوء في النفس البشرية؟ بل بالأحرى، ما هي الاحتمالات للبشرية في العالم الذي أصبح شركا؟ الضوء الكشف المركز على وضع ولحد فقط وعلى المكان البشري الذي يواجهه. هذا الوضع وحده هو الذي ينتج «اللانهاية» والذي يتوجب سبره واستكشافه حتى النهاية.

خلال نفس الفترة التي كان فيها مارسيل بروسر وجيمس جويس يصلان إلى الحدود القصوى للتضلع في الاستبطان والتحكم فيه، يأتي هذا التصريح، كفي سيكولوجيا، الذي عبر عنه في براغ كافكا وهاسيك، ليميز اتجاهها فنيا آخر للرواية. بعد عشرين أو ثلاثين

بهم الشعور بالذنب، المنهكون في تقدّر ذاتي متواصل ولا ينقطع أبدا، كانوا في أمس الحاجة إلى فهم المحكمة وجعل أنفسهم مفهومين من قبل المحكمة. لقد بذلوا، حتى الدقيقة الأخيرة، أقصى ما لديهم من جهد لإيجاد معنى ما في أعمال آلة فارغة، لا معنى لها، كانت تسحقهم بلا رحمة. هؤلاء هم «المتهمون الراغبون» الذين كانوا مستعدين وتواقين لمساعدة جلاذيتهم حتى اللحظة الأخيرة من مثولهم أمام الخازوق، هاتفين: عاش الحزب. هؤلاء رأوا عظمة معنوية في إخلاصهم وولائهم الغريب على نحو يشع ومغاير لكل ما هو طبيعي. الشاعر لأكو نوفوميسكي، بعد أن أطلق سراحه من سجن شيوعي، كتب سلسلة من القصائد في تمجيد هذا الولاء والإخلاص. وشعب براغ سمى هذه القصائد: امتنان جوزيف ك.

شبح شفيك أيضا حي في شوارع براغ. ذات مرة، بعد الغزو الروسي في العام ١٩٦٨، ذهبت إلى تجمع كبير للطلبة. كانوا ينتظرون حضور هوساك، زعيم الحزب الجديد الذي عينه الروس، وكان من المفترض أن يلقي خطابا غير أنه لم يستطع أن ينيس بكلمة واحدة، لأن كل الحضور شرعوا في الهتاف: يعيش هوساك، يعيش الحزب. والهتاف استمر لخمس دقائق، ثم لعشر دقائق، فربع الساعة، وفي النهاية اضطر هوساك، الذي ازداد احمرارا وإحترقا، إلى المغادرة. لأشك أن عبقرية شفيك هي التي أوجت للطلبة بهذا التكتيك الذي لا يُنسى.

في هذين الهتافين «عاش الحزب»-هتاف أولئك المحكوم عليهم بالموت، وهتاف الطلبة في مواجهة هوساك-أرى موقفين متطرفين تجاه التوتاليترية. لكن أدب براغ هو الذي أظهر بوضوح مثل هذا التطرف منذ ثلاثين سنة تقريبا.

«كفي سيكولوجيا». هكذا كتب كافكا في يومياته، الملاحظة التي كان من الممكن أن يكتبها ياروسلاف هاسيك بنفس القدر من السهولة. من هو شفيك هذا الذي يتصرف مثل معتوه والذي، على الرغم من الوضع العام، يقول كلاما غير لائق وغير مناسب؟ ما الذي يفكر فيه حقا؟ ما الذي يحسه؟ ما الذي يمكن أن يحته على ممارسة مثل هذا السلوك المعتذر تفسيره أو تعليقه؟ التدفق الشائع والسلو ظاهريا للرواية لا ينبغي أن يحجب الطريقة غير العادية وغير التقليدية التي بها



كافكا

المتوسلة والمتقفة). لكن كانت هناك أيضا براغ المدمجة، حيث عاش كافكا الناطق بلغتين. ليس هو فحسب بل كل أصدقائه من الكتاب اليهود مثل ماكس برود، فرانز ويرقل، إيجون إيرون كيش وأوسكار بوم، الذين -بسبب وجودهم فوق النزاعات القومية بين التشيك والألمان، فقد استطاعوا أن يدمجوا تقاليد كلا الشعبين.

في يومياته المؤرخة في ١٩١١ وصف كافكا لقاءه مع الرسام ويلي نواك، الذي أكمل لتوه سلسلة من البورتريهات لماكس برود، بأسلوب بيكاسو، الرسم الأول كان أمينا للأصل في مظهره الخارجي، بينما البورتريهات الأخرى ابتعدت أكثر فأكثر عن النموذج الأصلي حتى بلغت درجة محكمة من التجريد. كانت هذه التجربة الأولى (و ليست الأخيرة) التي مر بها كافكا مع التكعيبية. اليوميات تكشف اهتمام وإدراك كافكا، والذي يتباين مع انزعاج ماكس برود، وكافكا يسرد هذا نبذة من التهكم الودي.

و البعض يحب أن يتكهن على نحو لانهائي بشأن العلاقة المزعومة بين كافكا والفوضويين التشيك (هذه العلاقة التي لم يثبتها أحد مطلقا)، لكنهم يتحاضون عن اتصالاته الهامة والجلية أكثر مع الفن التشيكي الحديث.

من بداية القرن العشرين، شاركت براغ التشيكية بشغف متقد في مفامرة الفن الحديث. في ذلك الوقت صارت الروابط بين باريس وبراغ معقدة: التشيكيان ألفونس موشا وفرانتيسك كويكا مارسا تأثيرا كبيرا في الرسم الفرنسي، وزخم التكعيبية الباريسية لم تجد أي استجابة أغنى مما وجدته في براغ قبل الحرب.

ماكس برود لقب جماعة من الكتاب اليهود الذين تحلقوا حولهما -هو وكافكا- بـ«حلقة براغ». بعد ١٩٢٥ بدأ الناس في التحدث عن حلقة براغ أخرى، حلقة تخص اللغويين والبصاليين (فيليم ماثيسوس، يان موكاروفسكي، رومان ياكوبسون وآخرين) الذين ابتكروا تعبير «البنوية» واعتبروا أنفسهم بنويين. قبل نشوب الحرب العالمية الثانية، غادر رومان ياكوبسون براغ ونهب إلى أمريكا حيث كان للبنوية أن تصبح طريقة للتفكير الغالبة في العقود التالية. كل هذا لم يحدث مصادفة: براغ كانت واحدة من المراكز الأكثر ديناميكية للتفكير الحديث والحساسة الفنية.

سنة، كان على سارتر التحدث عن نيته في عدم التركيز بعد الآن على «الشخصيات» بل على «الأوضاع»- كل الأوضاع الأولية للحياة الإنسانية- ومحاولة الإمساك بطبيعتها الميتافيزيقية. في المناخ الفني القائم بعد الحرب العالمية الثانية، الاتجاه الذي اتخذه كتاب براغ في وقت مبكر جدا أصبح مألوفا أكثر. في أعمالهم نستطيع أن نكتشف المعنى الأصلي لهذا التغير في التكيف وفقا للظروف أو الأوضاع. الدوافع الباطنية لا تعود تعني الكثير في عالم حيث القوى الخارجية تكتسب المزيد والمزيد من السلطة على الإنسان. هذا التوجه الجديد للرواية، الذي يرفض تقاليد الرواية السيكولوجية، هو بالتالي مرتبط تاريخيا بذلك الهاجس بشأن التوتالياتريا. هذه الصفة كانت مشحونة بالمعنى.

(٥)

في كتابه الشهير عن سيرة كافكا الذاتية، يسهب كلاوس فاغنباخ في الحديث عن براغ وثقافتها دون أن يعرف التشيكية، وفي الواقع دون أن يعرف ما يتحدث عنه. عندئذ من السهل أن نفهم لماذا هو ينظر إلى براغ باعتبارها مجرد مدينة مطوية-مقطوعة عن العالم، محاطة قليلا- والتي فيها هبعت أعمال هذا الشخص المعتزل العظيم مثل نوزك خرج عن مساره وابتعد عن وجهته.

في زمن كافكا، من الممكن إطلاق أي صفة على براغ ماعدا القول بأنها محلية. أولا، نظرا لكونها عاصمة الشعب التشيكي فقد كانت تتمتع بحس جديد مفعم بالحياة والتحديث، بالهوية الوطنية. ثانيا، لأن التشيك كانوا ذا توجه عالمي في اتقاء التأثير الألماني، فقد صاروا كوزموبوليتانيين جدا: مؤيدين للإنجليز، مؤيدين للروس، لكن (في عالم الفنون) مؤيدين للمفكرين خصوصاً.

أخيرا، فإن هذه الثقافة التشيكية، الديناميكية والحدائية، كانت على علاقة حميمة مع ثقافة الأقلية الألمانية بطريقة تنافسية ومثيرة.

نعم، كانت هناك براغ الأقلية التشيكية (٤٥٠ ألف نسمة في بداية القرن) وكانت هناك براغ الأقلية الألمانية (٣٣ ألف نسمة معظمهم من الطبقة

ذلك ليس للهروب من الواقع بل لأننا نريد أن نرى شجرة داخل شجرة، لوحة داخل لوحة.. إنها المقاومة ضد القوى الاختزالية التي تشوه الإنسانية والفن. البنويون في براغ، في تعاملهم مع العمل الفني ككائن حي فيه كل شيء يكون مضموناً وشكلاً معاً، والذي فيه لا شيء يمكن اختزاله إلى تعبيرات لغة أخرى (لغة ذات تحليل أيديولوجي)، قاموا بالدفاع عن ما هو متعذر اختزاله في الإنسان نفسه. كما لو أنهم تقاسموا مع كافكا وكابك والآخرين قلق براغ النموذجي إزاء القوى الاختزالية التي كانت تقترب بضراوة وبلا شفقة قادمة من أعماق المستقبل.

السوريالية الفرنسية غالباً ما كانت تعتبر ثورة ضد العقلانية الغربية، ضد اليرود الديكارتي. لكن الغريب أن هذه الثورة المضادة للعقلانية سرعان ما تحولت إلى موجة عقلانية جديدة بسبب البيانات النظرية التي تركت علامات عميقة على الوعي الفرنسي أكثر مما فعلت اللاعقلانية الآسرة التي تميز بها الفن السوريالي.

السوريالية التشيكية لم يكن لديها أي مبرر للثورة ضد العقلانية التشيكية، التي هي ببساطة لم تكن موجودة. هذه السوريالية مثلت، على العكس تماماً، التحقق العضوي للتقليد الفني في براغ، والتأكيد على طبيعته اللاعقلانية.

ولأنها مغفوسة في التاريخ الثقافي التشيكي، فإن هذه السوريالية التشيكية (التي هي ليست سوى ثمرة نزعات طليعية محلية، الشعرية خصوصاً) كان لها، في سياق الأدب القومي، وعلى نحو لا يضاهاه، تأثير أكبر مما كان للسوريالية الفرنسية إجمالاً على الثقافة الفرنسية. تقريباً كل الشخصيات الهامة في الثقافة التشيكية الحديثة وقعت تحت تأثير السحر السوريالي والمخيلة السوريالية والاحتمالات السوريالية.

حتى الجمهور، بصورة عامة، في تشيكوسلوفاكيا كان منفتحاً على نحو مثير للدهشة على سمتها الجمالية. أول مرة سمعت فيها شعر فيتزلاف نرفال، أعظم السوراليين التشيكي، كنت صبياً في العاشرة يقضي الصيف في إحدى قرى مورافيا. في تلك الأيام كان الطلبة الذين يقضون، عطلاتهم مع أقاربهم القرويين يلقون قصائد نرفال كما لو كانوا

عوامل عديدة يمكن أخذها بعين الاعتبار عند الحديث عن السبب الذي جعل براغ المهد والمركز الأول للبنوية المقام المعنوي للجمهورية الشابة والرئيس ماساريك، المدافع العظيم عن الديمقراطية التي حظيت بإعجاب كل أوروبا ومبدع العمل الفلسفي المؤثر الذي ترك انطباعاً قوياً عند اللغويين البنويين؛ المناخ الكوزموبوليتاني المرحب به، المنفتح كثيراً على التأثيرات الأجنبية، والذي أتاح للغويين التشيك والألمان والروس والبولنديين أن يسعوا وراء الاستقصاءات ذاتها؛ التقليد المحلي لجماليات التشكيين التشيك (مدرسة براغ الجمالية في نهاية القرن التاسع عشر) والاستقصاءات اللغوية المكثفة (المتركة حول فيليم ماثيسوس، تلميذ ماساريك، قبل الحرب)؛ وأخيراً، وخصوصاً، الطليعية التشيكية الديناميكية، التي وجدت صديقها وحليفها المحميم في البنوية.

أعمال البنويين التشيك يمكن تمييزها بميلها إلى التحليل المادي، رحابة مداها (والذي يشمل كل شيء من الشعر الحديث إلى النصوص الخاصة بالقرون الوسطى، من نثر كابيك Čapek إلى البحث الفولكلوري والإثنوغرافي)، حب الوضوح والشغف بالوصول إلى قاع الأشياء. الهرج والدوغماتية التي وسعت المراحل الأخيرة من البنوية كانت مجهولة بالنسبة لهؤلاء الرواد.

إن تحالف النظرية البنوية والحدافة بعد الحرب العالمية الأولى شكل ظاهرة فريدة. عادة النظريات التي تدور حول الحركات الحدافية هي مجرد دفاع أو تبرير. لكن لم يكن الأمر كذلك مع البنوية في براغ. ما ربطها بالطليعية كان هدفاً عاماً أكثر: الحد على الإمساك بالفن والدفاع عنه في كل خصوصيته.

إذا كانت الرواية (أو القصيدة أو الفيلم) مجرد مضمون مسكوب في شكل، فغندئذ لا يكون إلا رسالة أيديولوجية متقنعة وطبيعته الفنية تتعرض للانهايار. التأويل الأيديولوجي للرواية – والذي باستمرار وفي كل مكان يكون مفروضاً علينا – هو تبسيطي كما الحال مع الاختزال الأيديولوجي للواقع نفسه. وإذا كنا نلح على خصوصية الفن، فإننا نفعل

الموقف المضاد

للسيكولوجيا عند كتاب براغ سبق بعشر أو عشرين سنة البنوذج الشبير الذي وضعه أولئك الروائيين الأمريكيين عندما جردوا قصصهم من أي استبطان لأفكار والمشاعر والدوافع. الأمريكيان فعلوا ذلك مهتمين بالفعل والأحداث، محاولين الإمساك بالعالم من الخارج عن طريق مظهره المرئي والملموس. موقف كتاب براغ كان مختلفاً إلى حد ما. فهو لم يتألف من حب المغامرة الرجولية أو الولع بالوصف الخارجي، بل من طريقة جديدة في النظر إلى الإنسانية.

أفضل من موسيقى المؤلف ليوش ياناشيك ؟ مع كافكا، هو الشخصية الأعظم في الفن الحديث الخاص بهذه البلاد. لا أحد كان يعرف هذا أفضل من ماكس برود الذي لم يحفظ ويدافع عن أعمال كافكا فحسب بل أيضا (وهذا معروف قليلا) دافع عن أعمال ياناشيك بالحماسة ذاتها لئلا كتب تحليلات مدهشة عن مؤلفاته الموسيقية وترجم أوبراته إلى الألمانية ونشر في ١٩٢٤ السيرة الذاتية الأولى له. إن نضال برود لصالح هذا الموسيقى المهمل رغم روعته كان نضالا متقدما وهاما إلى حد أن كافكا لم يتردد في مقارنة ذلك بنضال المثقفين الفرنسيين لصالح درايفوس.

ما هو مدهش بشأن هذه الموسيقى (والعائق الأكبر في شعبيتها ورواجها) هو استحالة تصنيفها في سيمفونيات ماهر الأخيرة وفي الأعمال الأولى لشوبنبرغ، الرومانتيكية الموسيقية استنفدت كل إمكانياتها. الجيل الشاب دفن الرومانسية في جذل، ومعها مرحلة كاملة كانت تنظر إلى الموسيقى كمرآة للروح، كضرب من الاعتراف والتعبير عن الذات. في هذه اللحظة الحاسمة، قرر ياناشيك أن يمنع الموسيقى اتجاها آخر. لا أحد غيره رأى ذلك الاتجاه.. وقد سلكه وحيدا تماما.

هو، بدوره، كان يعارض الموسيقى الرومانتيكية، لكن خلافا معها اتخذ شكلا آخر. هو انتقدها ليس بسبب التعبير عن الروح وحالاتها، بل بسبب إخفاقها في فعل ذلك، ولأنها مارست الاحتيال، فبدلا من الكشف عن مشاعر واضحة وصريحة، اقترحت لنا الرومانتيكية كليشيات، إيماءات جوفاء. هو أراد أن يمزق الأقنعة التي كانت تحجب الحقيقة. لهذا السبب هو لم يرفض هذه الموسيقى لأنها معبّرة، بل على العكس، هو أراد أن يزيل كل نفخة لا تكون تعبيرا عن شعور صريح وصريح. هو إذن توصل إلى لغة موسيقية ذات اقتصاد مدهش وبلاغة.

لكن أليس الحديث عن صدق الإحساس هو مجرد ضرب على وتر كليشيه خال من أي معنى؟ لا. قبل أوليفيه ميسيان، قبل إدغار فاريس، كان ياناشيك مفتونا بالموسيقى الملموسة، بضوضاء الطبيعة، بتقريد الطيور. لكن قبل كل شيء (وهو في هذا الحقل يقف وحيدا ويلا مريدون) درس ياناشيك اللغة

مسحورين. خلال النزوات المسائية عبر حقول الخنطة، علمني هؤلاء الأقارب كل المقاطع الشعرية التي وردت في كتابه «امرأة بصيغة الجمع». ولأنه لم تكن هناك أية أرستقراطية أو طبقات عليا في المجتمع التشيكي، فإن الحركة الطليعية في براغ كانت قريبة جدا من الأفراد العاديين ومن الطبيعة. هذا الوضع أثر في مخيلة نرغال. وفي ذاكرتي لا يزال نرغال حاضرا، مائلا أمامي بوجهه الأحمر الهاتج فيما هو يستمر في ترديد كلمة «لموس»، الصفة التي بالنسبة إليه كانت تجسد الخاصية الأساسية للخيال الحديث، والتي أرادها مشحونة قدر الإمكان بالمشاعر، بهياة محسوسة ولموسة.

كان يقول: «عوضا عن السوسن، رمز العفة، فإني أفضل الحقيقي الذي سقطته ذات صباح عندما كنت صغيرا ألعب لعبة الاختباء. وفي وقت آخر، قال لي: «أليس مدهشا الالتقاء صدفة برجل بارز لا يستطيع أن يفهم الشعر الحديث مجرد أنه دائما يبحث عن مجازات في هذا الشعر؟»

كان نرغال يكره «منظري الفن» الذين يبدلون أقصى الجهد لاختزال الشعر أو الرسم إلى كليشيات من المعنى، إلى رسالة فقيرة. في الثلاثينات (من القرن العشرين)، مع آخرين من السورباليين التشيكي، هو اكتشف وناصر كافكا، وكان بهرا بكل أولئك الذين كانوا يرون في رواية «القصر» حالة من النعيم أو الجمجم أو الله، عوضا عن التعرف فيها على العبثية الملموسة لزمنا.

من أجل فهم سحر المخيلة ليس كتترجمة بديلة للحياة بل كإنتشاء حتى النشالة بالملموس.. ذلك هو ما يفتنني باعتباره الاتجاه الأعمق للحداثة التشيكية. هذا الاستشراق هو الذي ربط بين نرغال السوربالي ونفيضة فلاديمير هولان، الذي كان شعره غالبا ما يقارن بشعر ريلكه أو فاليري. مع ذلك فإن شعر هولان - الأهل بقرويين وخادسات وسكاري ومجرمين - ينهار تحت «ثقل الملموس» ويذلل فإن شعره يختلف جذريا عن شعر ريلكه وفاليري.

(٧)

أي عمل آخر يمكن أن يظهر أصالة الحداثة التشيكية، وتوقها إلى الملموس، ونكهتها العامية، على نحو

الكثير الذي ليس له أي رابط على الإطلاق مع حياته الخاصة؟

صحيح أن الموسيقى، الحديثة على نحو صارخ، تغير على الفور مستعمرة العقاب في القرن ١٩ إلى معسكر اعتقال، وأن الجمهور سوف يشعر بالذهول والحيرة إزاء دراما لا يمكن لها أن تكون أكثر جدة. لكن في العام ١٩٢٨، في تلك السنوات المسالمة والهادئة، ما الذي أرسل هذه الصورة الكئيبة إلى ياناشيك ولم تحل بعد-آنذاك- شرور عصرنا. لا أعرف كيف أعلن هذه الظاهرة: ثمة ثلاثة معالم فنية عظيمة في هذا القرن شيدتها بلادي والتي تشكل اللوح الثلاثي الذي يصور الجحيم الآتي: المتاعمة البيروقراطية عند كافكا، الحماقة العسكرية عند هاسيك، يأس معسكر الاعتقال عند ياناشيك. حقاً، بين إبداع «الحماقة» في ١٩١٧ و«بيت الموتى» في ١٩٢٨، كل شيء سبق أن قيل في براغ، وكان على التاريخ فقط أن يعلن دخوله لكي يحاكي ما تخيلته الرواية في ذلك الحين.

انقلاب ١٩٤٨ الشهير في براغ لم يؤد فقط إلى محاكمات على طريقة كافكا أو ارتكاب حماقات على طريقة هاسيك واعتقالات على طريقة ياناشيك بل أدى أيضاً إلى إبادة ثقافة كانت قد تنبأت بمثل هذه التطورات عيناها. نحن لا نستطيع بعد أن نفهم بدقة ما حدث آنذاك. بعد ألف سنة من تاريخ كانت فيه تشيكوسلوفاكيا أوروبية غربية، صارت بلداً أوروبياً شرقياً، والموقع الذي فيه يمثل الغرب، من الناحية التقليدية، الصورة الفعلية للمستعمر- وبالتالي سيكون هذا البلد مستعمرًا- وهو أيضاً الموقع الذي فيه سيكون مقدراً للثقافة الغربية- التي يعتبرها الكثيرون استعمارية وعدوانية- أن تفقد هويتها. وبما لها من مفارقة تاريخية أن يحدث «استعمار الغرب» في بلد لم يستعمر أحد قط.

مباشرة بعد انقلاب براغ، تم تنظيم حملة كبرى «ضد الكومونوليتانية» والتي كان الشيوعيون يقصدون بها الثقافة الغربية. وعلى الفور صار التراث الفكري الحديث كله في بلادي مدرجاً في اللائحة السوداء. عندئذ ارتكب يان مكاروفسكي الانتحار الفكري وتبرأ من جميع أعماله البنيوية العظيمة. وعندئذ أيضاً اختار فلاديمير هولان أن يحبس نفسه في شقته ببراغ، مغلقة على نفسه الباب كما لو في حبس

المنطوق والآداء واتساق الأصوات وإيقاعات اللغة الصعبة. وقد انتزع أجزاء من الكلمات المسموعة مصادفة في الشوارع والأسواق وبين الحشود في محطة القطار، وفي كل مكان.. كما لو كان مصوراً أو محباً للاستطلاع (حتى تأوهات ابنته المحتضرة لم يفوت ملاحظتها) وقد قام بتدوينها كلها في دفتر ملحوظات. وثمة آلاف من هذه المدونات الموسيقية المكتوبة باختصار وعلى عجل، المحفوظة الآن في متحف، والتي تشهد على مدى جدية بحوثه، هذه البحوث في علم دلالات الألفاظ وتطورها موسيقياً.. كما لو أراد أن يؤسس معجماً عاطفياً للصيغة الميلودية، وأن يمسك بالصلة الخفية بين الموسيقى وعلم النفس.

أياً كانت القيمة الموضوعية لهذا العمل فإنه يمثل اتجاه عقل هذا المؤلف الموسيقي الذي أراد أن يحرر نفسه من الموسيقى المركبة من موسيقى أخرى (مثل الكاتب الذي يرغب في تجنب مجرد تحقيق «أدب»). لقد كان يبحث عن مصادر جديدة من التعبير الموسيقي والذي سيكون أقرب إلى علم النفس ويتصل بإحكام أكثر مع الحياة. لقد أراد أن يصل ليس فقط إلى شكل جديد من الجمال- شكل جديد من الميلودي والبناء الموسيقي- لكن يصل أيضاً إلى مصداقية سيكولوجية أعظم للوحدة الموسيقية، مقتنعاً بأن الموسيقى تنسب إلى الجنس البشري.

إن مساعيه لم تكن مثالية ولا وهمية. لقد نجح في العقدين الأخيرين من حياته، بين الخمسين والرابعة والسبعين (هو بلا ريب المعجز الأعظم في تاريخ الموسيقى) في خلق أعمال كاملة، رائعة ومدعشة، وألف أغاني لا تضاهي ينشدوها الكورس، وقدم مفهومًا جديداً للأوبرا، مؤلفاً خمس أوبرات تعد من الزواهر الفنية.

(٨)

في سنة موته، كتب ياناشيك عمله الأوبرالي الأكثر جمالاً وإدهاشاً، ميراثه الموسيقي الحقيقي: بيت الموتى، المأخوذة عن رواية دوستويفسكي. كيف خطر له هذا الموضوع الذي يصعب التعامل معه، المعد لغرض إقلاق الجمهور، هذا التقرير الجاف عن الحياة في السجن، بلا حبكة أو إثارة؟ لم اختار هذا الموقع

مارسيل جويس
وجيمس جويس
يصلان إلى الحدود
القصوى للتضلع في
الاستيطان والتحكم
فيه، يأتي تضريع
على سيكولوجية التي
عبر عنه في براغ
كافكا وهاسيك. ليميز
انجاسا أنها آخر
لنوعية

انفرادي طوعي لم يخرج منه حتى هذه اللحظة. مع ذلك لم تكن هذه نهاية الأمر، فالحيوية الثقافية للأمة التي صمدت ورفضت الإذعان استعادت شيئا فشيئا الأرض التي خسرتها بفضل عناد وصلابة ومكر الشعب. ما كان ممنوعا عاد إلى المسرح في الستينات. وذلك كانت للحرب الحقيقية، حرب ثقافة تناضل دفاعا عن حياتها، عن بقائها.

إحدى المعارك الكبرى في هذه الحرب اندلعت بسبب كافكا. ففي ١٩٦٢، نظم المثقفون التشيك مؤتمرا دوليا في إحدى قصور بوهيميا حيث تم رد الاعتبار إلى هذا الكاتب المحظور. الأيديولوجيون الروس سوف لن ينسوا أبدا مثل هذا العصيان. في الوثائق الروسية الرسمية، التي كانت تستخدم لتبرير غزو تشيكوسلوفاكيا في ١٩٦٨، لوحظ في حينه أن الإشارة الأولى للثورة المضادة كانت في رد الاعتبار لكافكا.

هذه الحجة تبدو منافية للعقل لكنها أقل غياها مما تكشفه: الغزو لم يكن فقط انتصارا للشيوعية الدوغمائية على الشيوعية الليبرالية (التفسير المتداول للحدث) لكن أيضا - وهو المظهر الذي سوف يلوح في خاتمة المطاف في شكل ضخم - الضم النهائي للبلد الغربي من قبل حضارة التوتاليتارية الروسية، وأنا أعني «الحضارة» لا النظام السياسي الروسي ولا الدولة.

ليس لأنه معاد للشيوعية، ولا لأنه عارض المصالح العسكرية لروسيا، أثار كافكا كل هذا الهيجان والغضب الشديد في موسكو، بل بالأحرى لأنه يجسد ثقافة أخرى، أجنبية بالنسبة للمستعمرين، الثقافة التي لا يستطيعون امتصاصها. في الوقت الذي يتقدم الروس سياسيا على العالم بأسره، فإنهم يرجعون ثقافيا إلى ماضيهم البيزنطي.

(٩)

مثل ورقة نبات مشتعلة

والتي عليها تختفي القصيدة.

فينزال نزال

ثقافة براغ عمرها ألف سنة. وكانت في ذروتها بين عامي ١٩١٠ و ١٩٤٠. بعد فترة انقطاع دامية.

دخلت سنوات الستينيات في الصدى الأخير من تاريخ طويل. آنذاك استيقظت هذه الثقافة في عالم حيث أحلامها الأكثر قتامة أصبحت واقعا. ورغم أن ليل التوتاليتارية قد ابتلع الثقافة التشيكية إلا أنها قد عرفت كيف تلحق الأذى بسمعة التوتاليتارية، أن تحاكمها، أن تتهمك عليها، أن تحللها وأن تحولها أخيرا إلى مادة لتجربتها الفكرية الخاصة. إبداع الوطن الصغير كان قادرا على اختراق غطسة الوطن الكبير. الروح التشيكية الهزلية قوضت رعب الأيديولوجيا الجادة. إحساسها بالملوس كان وسيلة لمقاومة القوى الاختزالية العظمى التي أطلق التاريخ العنان لها أكثر من أي وقت مضى. ومن هذا التعارض المتعدد ولدت مجموعة كاملة من الأعمال ذات الاتجاه الجديد في المسرح والسينما والأدب، وبرزت طريقة كاملة من التفكير، إضافة إلى حس جديد بالدعاية. إنها تجربة ثقافية فريدة ويعتذر الاستعاضة عنها.

الغرب لم يستطع أبدا أن يفهم في الوقت المناسب معنى هذا الانفجار الإبداعي الخلاق، هذا الغرب الذي أعمته رؤيته المسيسة (والاختزالية أيضا) للأشياء: من جهة هناك غياها اليسار الغربي الذي لا يمكن أن يرى في هذا الانفجار غير البرهان أو التوكيد على حيوية الاشتراكية؛ ومن جهة أخرى هناك غياها اليميني الغربي الذي يرفض أن يعطي أي أهمية أو قيمة لأي شخص يقف خلف واجهة النظام الشيوعي. إن ستارا من سوء الفهم الغربي كان مضافا إلى السنار الحديدي الروسي.

الغزو الروسي في ١٩٦٨ جرف بعيدا جيل الستينات ومعهم كل الثقافة الحديثة السابقة. كتبنا دأنت في الأقيبة ذاتها التي تضم كتب كافكا والسورباليين التشيك. الأحياء الذين تعرضوا للقتل يرددون الآن جنبا إلى جنب مع الموتى، الذين هم موتى على نحو مضاعف.

ليكن معلوما: ليس فقط حقوق الإنسان والديمقراطية والعدالة. لم تعد موجودة في براغ. بل أن ثقافة عظيمة بأسرها هي اليوم مثل ورقة نبات مشتعلة والتي عليها تختفي القصيدة.

(المصدر: مجلة. 17 Granta خريف ١٩٨٥)



ذكريات جيمس جويس

لا يبقى من المرء إلا ما يدفعنا الي تذكر اسمه والآثار التي تصنع من هذا الاسم علامة تعجب أو كره أو لا مبالاة، بالنسبة للبعض يبقى جيمس جويس منذ وفاته في ١٥ يناير ١٩٤١ العلامة التي انضوت خارج حدود التاريخ والجغرافيا والفضاء، رغم أن كل شيء كان يسهم في تشيته واذابته الى أقصى درجات اليأس، هذا الاسم المضيء دون ضبابية، كالإيحاء ، فرض هذا الاسم. حين أفكر في هذا الانهيار الذي هو وفاة هذا الرجل، شقة الجدار التي تنهال على الخرائب وفي بركان الدم، لا أقدر وما زلت عاجزا عن التحرر من هذا الحزن الذي ينهش وجودي، ضائعا في هذا الفراغ الذي أحدثه في اختفاء صديقي هذا، ليست لي الجرأة حتى أهرأ من الذين يجهلون الاعمال والاسم وذائقة جيمس جويس، لأن التأخير الضروري، وما تبع ذلك من سنين طويلة في البحث عن الشايات الضائعة لا تساوي شيئا إذا قورنت بالجهد الخارق الذي قام به جويس طوال حياته).

فيليب سوبو ترجمة: صالح الدمس

كاتب من تونس

لنلخص للأكثر ضعفا والمحبطين، للذين ما زالوا يحيون والذين يمثلون زماننا، الذي يمثل في نظري عظمة وعمق جويس هو أنه خلق عالما، ولندع ما تراكم من ابتذال لهذه المقولة، لنقيم هذه القوة التي لم يقدر على ادراكها أي من المعاصرين، بلا شك فإن الذي يود خلق عالم خاص يجب عليه القبول بالعبودية والتضحية وكل ما يمكن أن يتصوره الآخرون من حالات جنون الابداع، وحسب علمي فإنه لا يوجد انسان آخر سخر حياته بذلك الحجم من اجل كتاباته، وبذلك المعاناة التي كنت شاهدا عليها والتي قبل ان يكون عبدا لها في كل لحظات حياته، عبودية الجسد والعقل معا، استحضر صورته الآن حين ذهبت اليه في أحد الايام كيف كانت تعذب الكلمة الواحدة، وكيف يخلق محيطه بكل عنف، وكيف يسائل ابطاله وكيف يستلهم من الموسيقى حلما قصصيا او خيالات حية، ليرتمي وهو مرهق على اريكة يستحضر هذه الكلمة العصبية التي ستولد وستضيء، ثم لساعة او اكثر يدخل في صمت لا تقطعه سوى ضحكات «ضحكات اطفال» آخر النهار يظل يبهت عن الهروب، قد يمتطي سيارة تاكسي ليذهب عند احد اصدقائه، قد يقرأ صفحات من قاموس، ويعود في الليل الى بيته متعمدا الاستراحة في عدة محطات. وكان يجد متعة في المسرح، وحوله الزواجع العائلية او العالمية، مالية كانت او اجتماعية، ويواكب وهو مبهور، هذا العالم المحتاج الصاخب او الهادئ الودود، الدموي الفاسد، كما نواكب نحن حفلا غنائيا، وكان شروده وذهوله الاسطوريان لا يقارنا إلا بعبادات العلماء رغم انه كان الأكثر مودة والأشد براعة والاقرب ملازمة لي من كل الذين عرفتهم، لأن الذين يعترضهم في الطريق وهو في حالة الذمول، والذين لا يبادلهم الحديث ولا يلتفتن إليهم، والذين هم أنفسهم لا ينظرون اليه ولا يكلمونه، يصفونه أحيانا بأنه ترجسي ومغرور.

حين ألح فلاني أقدر حجم الشرف الذي لحقني بأني كنت شاهدا على وجوده، حين عرفته سنة ١٩١٨ وكان وقتها يؤلف روايته «أوليسيس» ولم يكن مشهورا سوى لدى قلة من الناس، وكان لا شاكا ولا

منبهاً بعبقريته، مسلما نفسه الى هذا العذاب اليومي، وهو خلق عالم جويس، الذي بلغت انتباهنا في هذه الظاهرة، التي بالعبارة الدقيقة للكلمة، واحدة من انقى ما جاد به تاريخ الأدب، ورواية جويس الاولى نبهت ومهدت للتألق، هذا التألق الذي سيتوضح في روايته «أوليسيس» والذي حاول ادراكه في كتابه السابق، «أناس من دبلن» في هذا الكتاب الذي يضم ١٥ قصة، القارئ والمؤلف والشخصيات الرئيسية معروفة، الهويات، الكاتب يتمتع عن الكذب ويرفض ما نسميه خطأ بالادب، لا وجود لموقف خاطئ، ولا خداع، ولا سوء تفاهم، وبصدق تام، يجب ألا نتصف بشجاعة كبيرة لنفرض على أنفسنا هذا النظام الصلب، لأن أغلب الكتاب يسعون الى تجميل وتضخيم نصوصهم في محاولة لمتاع القارئ. منذ أن ابتلي بالكتابة، اسلم جويس كل حياته لها، كل قراءاته ودراساته، أفراحه وآلامه، كلها كانت مخصصة لكتاباته، انها حالة مغامرة تماما للهواية، هذه التجربة التي مز بها جويس بكل تلك الدقة ودون أن يهدأ ولو يوما واحدا تستحق في حد ذاتها دراسة مطولة، وحسب علمي فانها تعتبر فريدة. ان نمط الحياة هذا يحدد معنى القراءة انها تتطلب جهدا كبيرا للدخول الى عالم الكتابة لدى جويس، لأنه أعاد الى القراءة حسا آخر وعزة أخرى، لا نجدها في الروايات المعاصرة التي أضاعت هذه الصفات، وأنه لهم جدا أن نؤكد على قيمة هذه التجربة التي دامت أربعين سنة تقريبا، والتي أثمرت هذه الأعمال التي تعد قمة في الأدب. هذه المسيرة الادبانية كما ذكرنا بدأت بـ«أناس من دبلن» ثم صورة الفنان في شبابه «لتصل الى رواية «أوليسيس» وتنتهي بـ«فننقانس وايك» التي نشرت قبل وفاته بأشهر قليلة، ولابد أيضا من ذكر ان جويس اصدر علوة على كتبه تلك كتابا آخر بعنوان «مناقي» وكتابا صغيرا يحوي بعض الاغاني، اسمه «موسيقى الغرفة».

كل مرحلة وكل كتاب يسجل ارتقاء يمكننا ان ندعي انه تطور، وهو ما وصفته ذات مرة بالازدهار، ولهذا لابد أن نذكر انه بالنسبة للقارئ الذي لم يعد منفصلا عن الكتاب بل شريكه له ليس مهما ان يطالع «أناس دبلن» قبل «صورة الفنان في شبابه» ليمر

سويو: لا يوجد انسان آخر سخر حياته بذلك الحجم من اجل كتاباته، وبذلك المعاناة التي كنت شاهدا عليها، كانت تعذبه الكلمة الواحدة، وكيف يخلق محيطه بكل عنف، وكيف يسائل ابطاله وكيف يستلهم من الموسيقى حلما قصصيا او خيالات حية

مدقع، لقد زرت العمارة التي بدأ كتابة روايته «أوليسيس» فيها، والأنهج التي يمر منها، واستمعت خاصة إلى لحاديث الناس، مناحياتهم صياحاتهم ولغتهم- واحدة من أكثر اللغات تنوعا وثراء، واحدة من أجمل اللغات تكوينا، والتي كان جويس يسمعها بكل انتباه وشغف. يمكنني الادعاء أنه لا أحد يعرف أكثر مني حجم تأثير لغة تريياست والحياة فيها على فكر جويس، لقد كان في تقديري كبيرا، كما أن هذه المدينة وفرت لجويس الاختلال الكافي، لقد كان يشعر أنه بعيد جدا عن أيرلندا، ستعثر على ملامح وأصداء مدينة دبلن، ولكن لنشاهدها ولنحس بهذه المدينة عن بعد، هذه المدينة التي أحبها والتي عذبت، والتي ستكون زخرف وزينة أعماله كلها، البعد يصيب الإنسان بحب يتناغم ومظاهر خارقة، من ترياست أصبحت دبلن بالنسبة لجويس كوكبا ساطعا كالشمس.

من الأفضل أن نسير خطوة حتى نتابع بصمات هذه السنين، لأنه لا يمكننا الآن معرفة سوى حلقات صغيرة ومنها ما سأستحضره الآن والذي يبدو معبرا ويدل على قدرات جويس «الاشراق والتوهج» وحيدا وغير معروف، هذا الشاب الأيرلندي استاذ الانجليزية، سيكون له تلميذ من سكان تريياست يدعى شهمتز في الأربعين من عمره، كان رجلا خجولا وغريبا، شارد الخيال، مرحا وصادق الظرف، لقد اعجب هذا الرجل بأستاذه الشاب، والذي سعى إلى اطلاعه على مدينة تريياست دون أن يهتم بدروس الانجليزية. أثناء محادثتهما ونقاشاتهما أسرا إلى بعضهما البعض بأنهما كاتبان. اطلع جدريس على أعمال تلميذه وتيقن منذ البدء من قيمتها الفريدة. ومن هذا التحمس في الدفاع عن اصداقائه- الذين كانوا قلة- أعاد الاعتبار إلى الذي كان يعرف باسم ليطالو سفيغو والذي يعتبر كتابه Zeno et senelle من اصدق واحصب ما أنتجت الثقافة الإيطالية منذ أكثر من ربع قرن.

هذا الالتقاء يستحق حديثا أوسع من هذا، قد نشك في الحظ ولكن نبهت من هذين القدرين المتقاربين. أمل كثيرا في العثور ذات يوم على ذكريات سنوات المحبة

بعد ذلك إلى «أوليسيس» ويختص بـ(Finnegans) ولنكرز القول مرة أخرى لقد خلق جويس عالما خاصا، وهذا العالم لا يمكن اللوج إليه إلا إذا عرفنا كيف ندخله بطاعة وتواضع وخضوع. ولعل الأهم من هذا التواضع وهذه الطاعة هو معرفة حياة جويس نفسها، هذه الحياة البسيطة وغير المعروفة. الترجمات التي كتبت عن جويس كلها حقيقية، لقد كان جويس شاعرا، شاعرا فذا، واعيا بمعنى القصيدة التي عاش بها وإليها.

كل الفترة الأولى من حياة الكاتب في رواية «أوليسيس» رواها جويس بكتافة وحدة توديان إلى الأساس في الرواية التي كتبها قبل ذلك «صورة الفنان في شبابه» ثم أن جويس تخفى في الجزء الأول من «أوليسيس» تحت اسم ستيفن ديديلوس، كل تكوينه كل مناحات حياته القادمة مسطرة بدقة وحذق لا يتركان مجالاً لتضوض سابقة، وحين توقف جويس عن كتابة سيرته الذاتية فذلك لأنه أدرك أنه لم تعد له علاقة بأعماله وأثاره. نحن نعلم أنه حين غادر أيرلندا ذهب إلى باريس ليدرس الطب ثم مر عبر زيوريخ إلى مدينة تريياست حيث استقر وياشر مهنة التدريس كأستاذ انجليزية هذه الفترة التي قضاها جويس بتريياست بمدرسة Berlitz قبيل ١٩١٤ تعتبر دون شك أهم مرحلة في حياته، ففيها أتم كتابة «صورة الفنان في شبابه»، ولكن الأهم من ذلك أنه في تلك الفترة وعى بعظمة وقيمة آثاره، وفي تلك الحقبة بالضبط انفصل نهائيا عن عالمنا لينشئ كونا جويسيا، لقد وجدت بصمات جويس في هذه المدينة التي لم تأخذ قدرها الحقيقي والتي قد يكون قريبا من الهندية غمطها حقها في أن تكون مدينة مشهورة أنا بنفسى لولا بحثي عن ذكريات جويس لما ذهبت إلى هناك- في طرف غابة النمسا والعالم الصقلي، داخل الاردياتيك معشوقة اليونانيين، وقبالة إيطاليا، تريياست هذه المدينة التي ألهمت ستندال التأمل والتفكير والتي مات فيها ويطريقة مخزية Fouche هي المدينة الأجل، وأفضل مفترق طرق أوروبي في القارة كلها قضى فيها جويس عشر سنوات، في فقر

ضرورة بالنسبة لجويس، يعطيها من روحه ما يجعلها تتوافق وغايته، وتوازيا مع هذا كان مهتما بالإنسان، بالناس، كان يدرس هؤلاء لذلك «أناس دبلن» لم يكن يعني به الناس الذين من حوله بقدر ما كان يرمز إلى الإنسان في المطلق.

ليس هناك أفضل منه في تصوير المسلك الذي يأخذ من الخاص إلى العام، هكذا فعل في «أوليسيس» حين حصر رؤيته وهده في يوم واحد من حياة شخص ما. وتجاوزا لمرحلة الخبرة يمكننا القول أن الكاتب استطاع، وبوسائل وتقنيات مختلفة، خلق هذا العالم الإنسان الذي لا يمكن أن نشك في وجوده.

الانتباه إلى حركات الناس في تجانسها وانسجامها وسير أغوار نظراتهم، إثارة ردود أفعالهم، لا يشكل سوى جزء بسيط من عمل جويس. مقارنة وخاصة مقابلة الذكريات البعيدة والقريبة، الاحياء بالأومات الذين يؤلفون يومنا، ثم إعادة وضع الشخص المتخيلة في أجولها وإدماجها بالناس، ثم اتباع خطواتها... هل يمكننا تحديد عمل جويس في الملاحظة مع ذاكرة ثابتة مثيرة، أن أعماله هي المقياس الذي نقدر أن نقيس به خياله الذي أوصله إلى حد التهويل، وقدرته على الطلق وإعادة الخلق. وهل نقدر على القول أن جويس حين كان يكتب «يعمل» بالأكيد لا، لأنه كان «يعيش» عمله لقد لاحظت ذلك في تلك الساعات القليلة من الترفيه أو بالأحرى ما كنا نسميه ترفيهها، فقد كنا نذهب سويا إلى المسرح الذي يحبه كثيرا مثل كل الأيرلنديين المثاليين. لقد كان يحب المسرح من أجل المسرح وبأكبر دقة أقول أن المسرحية نفسها كانت تستهويه بنسبة أقل مما تستهويه أجواء المسرح، من درائيز وأضواء وجمهور وفخامة قاعة العرض. حين يقرر الذهاب إلى هناك كان يبدو مرحا كطفل وكان يختار مصاحبا ويمتنع عن العشاء «أنا أقرب من القربان المقدس» هكذا يقول لي ليبر سبب هذا الصيام. عند مغادرة المسرح، يعمد إلى الذهاب إلى مطعم معين يأكل بعض الحساء الساخن ويشرب بعض الكؤوس من النبيذ الأبيض الذي يحبه. في قاعة المسرح كان يحرص دائما على الجلوس في الصف الأول، وهذا لا

هذه، الذي يشد انتباهي أكثر هو أنه رغم انزواء هذا الأيرلندي المغترب، رغم آلامه الكثيرة، يكشف جويس عن قدرة التوهج لقد ذكرنا بتلك الهيبة بل الأسطورة التي أحاطت بحياته منذ بدأ اسمه في السلطوح. أنا أدرك أنه بالنسبة لي فإنني كنت أقل حساسية تجاه هذه العبقرية المفعمة بالإنسانية، من قدرته على التغيير، أو من هذا الاتقان العجيب الذي بواه من أول وهلة لكي يدرك المهم، حين غادر جويس مدينة ترييلاست، وبعد إجازة قصيرة في زيوريخ، قدم إلى باريس، وكان وقتها وإثقا من نفسه، ومنذ أول لقاء لي معه أدركت هذه الثقة. حين ذهبت للقاءه وبسذاجة تامة فكرت في مقارنته بالكتاب الذين عرفهم والذين أعيش بينهم، ولم يكن الأدب ولا الكتابة وأوامها تثيرني البتة، كنت أعيش حياتي كما هي غير منشغل البال. بسهولة تامة ولكن بمثابة وإهتمام تعرف بسرعة على مدينة باريس، وكما فعل في مدينة ترييلاست اختار الإقامة في واحدة من تلك العمارات - الرمزية - وهكذا اختلط بالسكان، صار يتردد على المقاهي الصغيرة، ويستمع إلى لغو الناس وإحاديثهم. وأنا على يقين من أن سكان الحي الذي يقطنه يعتبرونه شبحا، لأنه في تلك الفترة كانت عيناه مريضتين جدا، وكان لا يقدر على مغادرة المنزل، ويجد صعوبة كبيرة في العيش وحيدا. ولكنه كان سميحا جيدا، وكان يحكم على الناس من خلال أصواتهم، لقد عاينت طريقته العجيبة هذه، وأعجبت بذاكرته القوية، نحن نعرف الأهمية التي يعدها على اللغة والدور الكبير الذي ستلعبه بدورها. لعلنا تعجبنا كثيرا في محاولة تعريف وحتى تحديد أعمال جويس وذلك بتجديد براعته ومهارته في ميدان الكتابة. لاشك في أن مؤلف Finnegans Wake كاتب بارع ولكنه كان يحلم أبعد من ذلك.

لا يمكننا هنا إلا الحديث عن علاقة جويس باكتشافاته. لفرجى التعق في دراسة ذلك إلى ما بعد. هذه الاكتشافات مهمة جدا، وأنا على يقين تام بأنها أجلا أو عاجلا، سيكون لها تأثير حاد في تطور الأدب. قد نشعر بهذا التأثير من الآن ولكننا لسنا إلا في البداية. استغلال اللغة وإثرائها بهذا العناد يمثلان

يستحق تفسيراً إذا كنا نعلم حدة ضعف نظره، كان يتابع تنقلات الممثلين وينصت الى كلامهم بانتباه كبير، واعتقد أن الأطفال فقط هم القادرون على إيلاء كل هذا الانتباه الذي يوليه جويس، فقد كان هو الأول دائماً الذي يبادر بالتصفيق. معيدا ذلك عند انتهاء كل فصل من فصول المسرحية. ذات مساء في قاعة الأوبرا بباريس طالب المغني بأعادة عزف نغم Te Guillaume مرتين، صحيح أن المغني كان أيرلنديا وصديق طفولة ولكن هذا هو السبب الوحيد، فقد كان جويس معجبا بكل شيء، حتى المسرحيات الهزلية المبثلة، والواقع أن الذي يبحث عنه جويس في قاعات العروض هذه هو هذا الدفء وهذه الحركية، هذا الالتصام وهذا الجو الذي لا يمكن تعريفه، والذي نشعر به كلنا، والذي يضيئ مذاقا خاصا على المسارح. وكان يجد في هذا تلك اللذة الفريدة التي يحس بها حين يكون في زحمة الناس، هو الموهوس بعمله والذي يعيش في عزلة دائمة... عزلة المبدع.

إنها المتعة نفسها التي يبحث عنها حين كان يجمعنا نحن أصدقائه للاحتفال بأيام الذكريات، كان يدعونا للسهر للاحتفال بعيد ميلاده، وذكرى زواجه، عيد تقديمه المسيح في الهيكل «يكون في الثاني من شباط» وأعياد الملوك وعيد الميلاد وتواريخ طباعة مؤلفاته العديدة، كنا نقعش عادة في ساعة متأخرة من الليل، كانت توجد كثير من الشموع على الطاولات وكثير من النبيذ الأبيض، وعشاء فاخر، وبعض قطع المرطبات بشموع صغيرة في وسطها، بعد أن نأكل ونشرب نأخذ جميعنا في الغناء، أما جويس فقد كان يذهب الى البيانو ويبدأ يبدن، وينشد بعض الأغاني الأيرلندية، وعادة الأغاني نفسها، ويبقي على هذه الوتيرة يغني لساعة أو أكثر. بعد ذلك يأتي الدور على ابنه الذي اهتمت الغناء. وكان Leon paul Fargus لا يلتحق بنا إلا متأخرا فينشد لنا بعض أغاني سنوات ١٨٩٠ بطريقة مشذبة ومهذبة، ولكن ذلك لم يكن يمنع حدوث بعض المشاكل أو المصائب، لأنه حسب للعادة الأيرلندية كان يجب علينا أن نشرب كثيرا جدا، وأنه من غير المجدي محاولة المغادرة والعودة قبل الثالثة أو

الرابعة صباحا، وكان جويس دائم الانشراح والبهجة، وفي حالات نادرة جدا يبدو غائما، وكان علينا أن نبذل مجهودا عجبيا حتى نخرجه من ذلك الزمول والحزن الطفوليين.

حين يكون مزاجي على غير ما يرام في هذه الاجواء وهذه الاحتفالات الرتيبة، وهذا ما يحدث دائما، فاني أتساءل باستمرار عن ماهية المتعة التي يمكن أن يجدها جويس من مثل هذه اللقاءات، وأني اعرف انه يحب أصدقاءه، وأكاد أقول انه يحبهم بعنف، وكنت أعرف أيضا انه لا يريد ولا يقدر إلا على مجموعة صغيرة من الأصدقاء، وأنه كان ينفر من حفلات الاستقبال الكبيرة وكل المناسبات التي فيها كثير من الناس. ولكني كنت مخطئا حين ناقشت ذلك معه، لأنه في اجتماعاته الصغيرة كان جويس لا يبحث عن أكثر من التواصل مع الآخر «كل المبدعين لهم جانب لا انساني وكلهم يشكون من الاقصاء ويودون الابتعاد عن الآخرين وعن المعيش السائد» وفي الواقع فإن اصدقاءه في هذه الحفلات، حين كانوا يدفعونه او يجذبونه إليهم كانوا يجبرونه على أن يكون في مستواهم وحجمهم وقامتهم، لذلك كان يطلب منهم بالإحاح أن يكونوا مخلصين فقط، أما الاحترام والحفلات والتفاخر فانه كان يعقتها جميعا.

حين أستعيد ذكرياتي معه، ألاحظ دائما أن جويس كان يعاني كثيرا ويتألم من موهبته ككاتب. من هو الكائن مرفه الحس الذي يستطيع تحمل دون توجع كل هذا الضغط المتواصل دون هوانة، وهذه التضحية اليومية، وهذا العمل المضني دون رحمة، فقد كان غنيقا وصلبا مع نفسه الى حد يتجاوز الفهم والادراك. لقد اتهمت لي الفرصة، حين كنت اترجم بمساعدته أو بالأحرى كان هو يترجم بمساعدتي مقطعا من Finnigains Wake المقطع الذي يتحدث عن Anna Livia plurae وعانيت عن قرب وشاهدته وسمعته وهو يشتغل، حصص الترجمة التي كان يقوم بها تمتد الى ثلاث ساعات كلها تعب وانهاك، وكان جويس دائما غير راض عن انجازاته وعن نجاحاته، رغم أنني لم أعرف مترجما آخر أكثر ثقة بالنفس وأشد وفاء للنصوص التي يترجمها منه، لقد كان يعتبر

هذا أن يكتب بالكتابة.
اسلم جويس كل كتاباته
لهذا كل قراءاته.
وبواسطته أفرادها
والأمة، كلها كانت
مخصصة لكتاباته.
إنها حالة مغايرة
تماما للمهوية. إن نمط
الحياة هذا يحدد معنى
القراءة إنها تتنقلب
جهدا كبيرا للدخول الى
عالم الكتابة لدى
جويس، لأنه أعاد الى
القراءة حسا آخر وعزة
أخرى، لا نجدها في
الروايات المعاصرة
التي أضاعت هذه
الصفات

الكلمات وكأنها أدوات يجب علينا تمطيطها وتغطيتها وفحصها بالمجهر، وكان مستبشلا لا يبأس أبداً. ولم يكن كل ذلك مسألة ضمير أو عادة، ولكن الانصياع لطريقة عمل رهيبة انها «سادة» حية وغنية وجديدة وشاردة غير مستقرة لذلك يجب الا نتخلى عنها ولو لثانية واحدة. ولقد لاحظت عديد المرات أن جويس ومن أجل مترجميه يقسو على نفسه شفقة عليهم، وتزيد هذه القسوة وهذا العناد شدة حين يشتغل وحيداً، لقد كان يترك نفسه وهو يغمر بهذا المذم من الأفكار والمشاريع، بالذكريات والمفارقات، بتخيلاته، بالأصوات، بالأوصاف وبالروائع. وفي خضم هذا الأعصار كان جويس يحافظ على هدوئه ووجاهة نظره في النقد، ومرتاعاً من جبن وضعف الذين يرضون بالعمل غير الكامل أو الذي كأنه كامل. حين أفكر في وصفه وهو يشتغل فاني لا استطيع التحرر من هذا الشريط «أمام ناظري الآن جسد وروح جويس وهو يرفع سبابته قائلاً «لا» رافضاً لفظاً، كلمة، أو جملة كاملة، ناقدًا، ساخطاً، مراجعاً مقاطع بأكملها، مرقباً بعض الفصول التي على عتبة الانجاز النهائي.

لعله ليس مجدياً تماماً ان تكون لك علاقة مباشرة بجويس حتى تفهم طريقة عمله بل يجب ويكفي قراءة كتبه، وأوليسيس هي أفضل مثال لذلك، فكل فقرة من هذه الرواية تمثل كلاً بذاته الى درجة ان أي قارئ، حتى وان كان شارد الذهن، غير متيقن، لا يمكنه الانفلات من هذا السحر الذي لا يجد له أحياناً تفسيراً، والذي لا يمكنه دفعه. لأن جويس يفرض على قارئه شروطاً خاصة، يفرض عليه في البدء إيقاعه، لونه واسلوبه. من اول كلمة بالنسبة للذي سيجرأ على بداية مطالعة كتابه سيدج نفسه وكأنه مقيد، ومهما كان الثمن، لا بد له ان يضحى امام مشيئة الكاتب. انها عملية اختبار لقوى القارئ، لذلك لا تعجب اذا سمعنا بعض الناس يكتفون بالقول بأنهم لم يفهموا هذه الرواية، أو هذا كتاب كبير علي، اما بالنسبة للقراء الآخرين الذين لهم موقف آخر من كتابات جويس، والذين وجدوا فيها شيئاً من السحر، فانه لا بد من التنبيه عليهم بأن إعادة قراءة هذه الاعمال تجربة لازمة وضرورية.

ليس مجدياً تماماً ان تكون لك علاقة مباشرة بجويس حتى تفهم طريقة عمله بل يجب ويكفي قراءة كتبه، وأوليسيس هي أفضل مثال لذلك، فكل فقرة من هذه الرواية تمثل كلاً بذاته الى درجة ان أي قارئ، حتى وان كان شارد الذهن، غير متيقن، لا يمكنه الانفلات من هذا السحر الذي لا يجد له أحياناً تفسيراً، والذي لا يمكنه دفعه. لأن جويس يفرض على قارئه شروطاً خاصة، يفرض عليه في البدء إيقاعه، لونه واسلوبه.

ولسنا متأكدين من اننا حين نقرأ هذه الكتب، ولو بعناية فائقة، ألا يستحوذ علينا، ومنذ الأسطر الأولى ندرك ثراء هذا العمل، وأهمية الكاتب، لهذا فنحن مجبرون، ولفهمه فقط، على إعادة النظر في مشهد عظيم لا أظن اننا قادرين على فهم أبسط مناظره فهما شاملاً. حين يتعلق الأمر بأثر في عمق آثار جويس لا بد من الانتباه، لأنه يبدو لي من الضروري ان نكون مغايرين حتى نتقرب من النص أكثر، هذه النصوص المفعمة بالانسانية والمخضبة بالألم والفرح.

أنا لا أفهم جيداً الموقف الشاذ لجويس تجاه النقد، لا يمكننا القول انه كان لا مبالياً، لأنه كان يتسلى أحياناً ببعض الشنائم والسباب، ولكنه ينتهج كثيراً أيضاً حين يطالع على آراء فيها اجتهدا وتمعن، خاصة اذا كان كاتبها بعيدين عن مقاصده سواء من الأكاديميين أو الكتاب، ولكن الاستنكار والاستواء وعدم الفهم أو الفناء لم تنقص منه، ولم تضاف اليه شيئاً، وهذا ليس من باب الغرور أو الخديعة ولكن لأنه قدير نهائياً أن لا يعود في ما عزم المسير فيه. لا أظن أنه كان يشك في عبقريته دون أن يكون مزهاً بنفسه ومغروراً، لأنه كان يتبهاً له بأنه من السهل أن تكون مؤلف أعمالك، ولكنه مؤلم جداً ان تكون عبداً لها، ونكاية في هذا الاعتزاز والاعتداد كان يبدو في كثير من الأحيان في حالة خشوع وتذلل محيرة.

في آخر حياته قدمت حوله كثير من شهادات الاعجاب، وأطرب البعض في التحمس لأعماله، وقد تقبل هذا الاستحسان بكثير من اللطف، ولكن دون أن يحتمل أو يحرضهم على ذلك، وقد كان قادراً على ذلك لو انه لراء، لأنه كان ماهراً وحاذقاً في إدارة حملة الاشهار. لقد التمسوا منه في كثير من المرات الذهاب الى الولايات المتحدة التي احتفت بكثير من الكتاب والمبدعين في جميع المجالات، وهي البلد الأول الذي اعترف بقيمة وحجم جويس، ولكنه رفض ولأني اتيت لي فرص عديدة للحديث عنه في أكبر المدن الامريكية فاني اتخيل حجم الاستقبال الحماسي الذي كان سينظم على شرفه لو انه فعل ذلك، ولكنه ضيع فرصة ان يحية جمهور الولايات

المتحدة وبالطريقة التي لا يعرفها سواهم. الاغرب من ذلك أنه رفض العودة الى إيرلندا، هل يمكننا أن نخمن هل انه يحب أو لا يحب إيرلندا، وكل أعماله اتخذت دبلن وضواحي العاصمة مسرحا وديكورا لأعماله، وهكذا كان كل يوم وكل ساعة يفكر في إيرلندا من بعيد، ويسترجع ذكرياته، وهكذا جاب بمخيلته آلاف المرات شوارع وساحات المدينة، الغابات المحيطة بها وتأمل كل منزل بها، وتحدث خيالها مع سكانها، ووصف بل ورسم كل دقائق الحياة فيها وبكل ألوانها. منذ رحيله سنة ١٩٠٥ لم يشأ العودة على أعقابها، وحين أعياى أمره وتحت إلحاح شديد من أحد أصدقائه الإيرلنديين طلبت منه يوما أن يشرح لي اسباب رفضه للعودة، ولجائتي اكتفى بالنظر إلي مليا، وظل يقلب بيده الطويلة، كما يفعل المكفوفون، أوراق مقلم من روايته التي كان يكتبها في ذلك الوقت. لعلني أسأت ترجمة رده حين فكرت أنه، لكي يتم أعماله، كان من الضروري بالنسبة له ألا يفرق بين الحقيقة والاستحضار ألا يحكر صفو صورة دبلن.

لن نلح أكثر في تفسير موقف جويس من هذا المنفى الاختياري، المنفى من أجل أعماله، لقد كان من الممكن أن يكون هادئا ورائقا مثل كل الإيرلنديين، ليقع استقباله في دبلن، وليأخذ بعد ثلاثين سنة بثأره من الذين كانوا يهزأون منه حين قرر أن يعيش في المنفى وهو لا يزال طالبا، ولكن عمله الكبير لم ينجزه بعد، وهذا كاف لكي يخدم فيه جذوة التفكير في العودة، لقد حضرت عديد المرات لقاءات مع كثير من الذين يأتيونه بأخبار البلاد، وكان جويس يتذكر كل شيء وكان يضحك وهو يسترجع ذكرياته ويتحدث عن العجوز الفلاني أو الأم الفلانية التي كان لها أنف طويل وعجيب... ويضحك ويضحك... ولكننا كنا نحس وتلمس خلال هذه الضحكات المتتالية بنوع من الألم والحسرة ودون شك التذم. حين كان يستعد لاتمام أعماله اختار مدينة باريس كملاذ، هذه المدينة التي يعرفها ويعجبها بشكل فريد وعميق، رغم أنه لم يعرف من مياهاها سوى جوها، لأن نظره الضعيف، وعمله، يمنعانه من التجوال والتنزه،

ولكنه كان يتنفس هواء باريس، وكان يجد في مرحلة من مراحل عزلته فيها سببا ليحبها. هل يمكننا أن نقول انه كان يعرف باريس، وكان يحبها كأغنية، الله وحده الذي يعلم ان كان يحب الاغاني. لقد وجد فيها ايقاعا ساعده كثيرا على الحياة والعمل رغم الحزن الذي كان يسرله دائما. ولم يكن جويس غافلا عما يمكن أن يسببه له من مخاطر، اصراره هذا وعناده، وفي الحقيقة أنه حين ينهمك في الكتابة بكل جوارحه يصبح انسانا مخيفا وتقليسه حالة غير آدمية ويخرج عن نطاق نفسه. لقد ساعدته باريس كثيرا في اتمام روايته العظيمة أوليسيس وكتابه Finnegans Wake وحسب علمي فانه لا توجد أعمال مثل هذين استطاع اصحابها اتمامها كما فعل هو. حين نقرأ وندرس بكل العناية التي يستحقها كتابه الأخير نتأكد من عظمته الفريدة. ولا نخفي قولا انه بالنسبة لقراء جيل اليوم تبدو هذه الرواية صعبة جدا، ولكن يمكنهم الاستعانة ببعض الحوارات لتسهيل قراءة رواية أوليسيس، ولكن يجب كتاب كامل لمساعدة القراء ذوي العزائم الجادة لقراءة فينغانس واك، ولكني ارى انه مع مرور الوقت او بالارحية وبانسباط يمكننا قراءة هذا العمل الضخم وذلك لسبب وجيه وهو أن هذا الكتاب سابق لزمانه بسنوات عديدة انه امتياز بعض العباقرة القادرين على استباق الزمن ومجاوزه طاقة ذكاء مجاليهم، وهذا فضل عظيم. لم يكن جويس يجهل هذا التجاوز والتقدم في الزمن ولم يصرح مثل ستندال بأنه سيفهم في بعد وليس الآن ولكنه كان يعتقد بأن القراء لا يوجدون بالكررة التي يولد بها الناس ولكنهم يتقاطرون ببطء، وهو يطلب منهم ان يبذلوا جهدا في القراءة يماثل جهده في الكتابة، دون أن يكون كارها لقارئه ولكن أيضا دون ارضاء ذاتقهم السهلة. وكان أيضا لا ينظر الى مؤلفاته على اساس انه ستخلق له نجومية بقدر ما كان يفكر في اثره فانه لذلك فهو يمت التآويلات في الكتابة ولا يرضى بغير العمل المتقن الكامل، بالنسبة له ولقارئه أيضا ليس هنالك حالة وسطى في الكتابة. أود وقد ذكرت من قبل مواقف جويس،

لم يكن جويس، يجهل هذا التجاوز والتقدم في الزمن ولم يصرح مثل ستندال بأنه سيفهم في بعد وليس الآن ولكنه كان يعتقد بأن القراء لا يوجدون بالكررة التي يولد بها الناس ولكنهم يتقاطرون ببطء، وهو يطلب منهم ان يبذلوا جهدا في القراءة يماثل جهده في الكتابة، دون أن يكون كارها لقارئه ولكن أيضا دون ارضاء ذاتقهم السهلة. وكان أيضا لا ينظر الى مؤلفاته على اساس انه ستخلق له نجومية بقدر ما كان يفكر في اثره فانه لذلك فهو يمت التآويلات في الكتابة ولا يرضى بغير العمل المتقن الكامل.

عليها او يفهموها، فإن ما كتبوه أو ما سيكتبونه سيكون قد تجاوزه الزمن وأن أعمالهم ستكون اقل قيمة وشأنا، قد يكون ما ذكرناه فيه بعض الجوراء للاعدالة خاصة وأن الأمر يتعلق بالأدب، لأن مثل هذا الجور موجود بكثرة في الميدان العلمي وينسبة قليلة في الموسيقى.

بعد عشرين عاما على صدور هذا الكتاب يمكننا أن نجزم بأن كل هذه السنوات التي مرت كافية لنحكم لهذا الكتاب او عليه، ولتقييم قيمته ومدى تأثيره. منذ البداية تحاشى جويس التساهل مع الكتابة لذلك لم تكن كتابته لرواية أوليسيس محاولة بسط الظلال او اظهار الانكساعات، ما يمكن وصفه الارتجال، بل انه تفرس في عمله ككل، انها المرة الاولى التي استطاع فيها كاتب ان يقدم لنا عالما متعدد الأبعاد، وشخصيات قريبة جدا منها وليست خيالات تتراقص أمامنا، فكل الشخصيات التي جمعها جويس في كتابه صيغها كائنات غير منفصلة عن عالمه، وارتقى بهم من مجرد ممثلين لادوار يسيرهم كما شاء الى كائنات تتفاعل مع ما يحيط بهم ويتأثرون ويتموضعون افضل ما يكون في محيطهم.

لا الاكيد ان كل كتابة تسعى الى حل الاشكالية التالية بين الكلمات وحدها بكل اوتانها ورناتها وجماليها ورائحتها ووجوها، ليست فقط العلاقة بين الكلمات والاسلوب ومخطط العمل، إنها أكثر من ذلك، انها قوة الكاتب وقدرته في ابراز ارادته على الخلق في كل جزئيات النص، كل الدقائق لها أهميتها، ويجب ان يعتني بها بانتباه شديد، لا شيء يترك للصدف، ان صرامة الكاتب حساسة جدا، إذا ما سمحنا لأنفسنا بدراسة اعماله، لانها ليست متصلة ولا متباعدة، لعله لا توجد رواية أخرى يمثل هذه اللبونة وهذا الثراء وهذا الايقاع، كما تشتمل على تكثف شديد الى درجة انك تستطيع قراءتها عشر مرات وفي كل قراءة ستكتشف أشياء تبدو لك انك لم تقرأها، وتبقى ذكرها حية دائما بطعمها ورائحتها، هذه ذرات مما يمكن ان نجده في هذه الرواية وما يمكن ان يكتشفه قراء آخرون وهذا ما يمثل هذه المعجزة التي هي أوليسيس.

الذين سيفامرون بالاطلاع على هذه الرواية وهم

ان استشف تصرف قرائه مع كتابه الأخير، لانه لم يعد هناك مجال للنصائح او النقاش او الايضاحات، نحن ندرك جيدا الدور الهام الذي تلعبه القراءة في نحت الانسان ولا نجهل أيضا مدى تأثيرها فيه. كل ما يحف بالشأن الادبي والمسألة الابداعية ونتائجها طرحت في كتاب جويس الأخير، ويديهي أننا لا نطمح الى كل هذه المشاكل في بضعة أسطر ولا حتى تفسيرها بحفنة من الجمل ولكن المهم هو سرد المعطيات. الطريقة الاسهل التي نعرفها والبدائية أيضا هي الرجوع الى النص، وهو السبيل الوحيد المتبقي. ما كان يبحث عنه جويس ويريد فرضه هو الاستواء على كامل العقل والفكر وليس التوصل للحصول على بعض الفئات الذي يمكن ان يثري المخيلة، ولا أود مقارنة هذا الوضع بالقوة والقدرة اللتين تمتلكهما الموسيقى التي تغزو الفكر وترحل به دون أن يقدر على المقاومة، لأن الفكر ينساب بطبعه مع التيار الموسيقي. فن جويس في الكتابة يفرض على القارئ انتباهها كليا كما تفرض نفسها القصيدة الرائعة ولأن حجم وثقل وتأثير مثل هذه القصائد لا تحد فانه على عكس الشعر لا يبقى أمام الكتاب سوى فرص قليلة لادراك هذا التفرد والتألق، ومن هذه الناحية تبقى عزيمة جويس فريدة من نوعها، ومن اجل هذه العزيمة في مقام أول، وحتى قبل نجاحه، نحن نحبي فيه هذه العبقرية، بالسماع بالرواية، علمنا كلنا ان جويس كاتب كبير، واكتفينا بتحديد ذلك، وبهذه المقالة اريد أن أكون «فقط» شاهدا على ذلك.

على هامش أوليسيس

تمثل رواية أوليسيس من بين كل أعمال جويس في الأدب المعاصر وفي الأدب بصفة عامة نهاية مرحلة وفي الوقت نفسه بداية انطلاقة جديدة. الكتاب الحقيقيين لم يعودوا قادرين على تصور اعمالهم ولا كتاباتها بالطريقة نفسها منذ صدور هذا الكتاب، دون شك فانه اذا كان كثير من الكتاب، ان لم نقل أغلبهم، لم يقرأوا بعد أوليسيس وماتوا قبل ان يطلعوا

فن جويس في الكتابة يفرض على القارئ انتباهها كليا كما تفرض نفسها القصيدة الرائعة ولأن حجم وثقل وتأثير مثل هذه القصائد لا تحد فانه على عكس الشعر لا يبقى أمام الكتاب سوى فرص قليلة لادراك هذا التفرد والتألق، ومن هذه الناحية تبقى عزيمة جويس فريدة من نوعها

يحملون أحكاماً مسبقة ويعقلية القارئ العادي سيخطئون خطأ إذا اكتشفوا مسحة لا إنسانية، والذي يسمونه براعة هو صعوبة، أن يقدروا من الوهلة الأولى استساغة ثقليات جويس لأنها تبدو معقدة ولكنها في الواقع كمال تام، وهذا أمر طبيعي لأنه ليس في وسعنا هدم، دفعة واحدة، تقاليد ومعايير الآداب التي اطلعنا عليها. أوليسيس هي كفيض من الحياة، أحببنا أم كرهنا، العقل والاحساس تسلبهما وتمنصهما. وضد هذا التيار الجارف لا نقدر على المقاومة، ونسلم أنفسنا، هذه هي إرادة كاتب أوليسيس أنها إرادة منتصرة دائماً، هذا الانتصار الدائم، وليس النجاح وحده، هو القوة التي تمتاز بها هذه الرواية، وعلى عكس كثير من الكتب التي تترك فينا بعد قراءتها خيبة انتظار، أو تسلمنا للفراغ، فإن رواية أوليسيس تمنحنا انتشاء وارتواء فائقين وهي علاوة على ذلك ليست ذات بعد أخلاقي ولكنها رواية إنسانية بكل معاني الإنسانية، لذلك لا يمكن لأي قارئ أن ينتهي منها إلا وهو طافح بالمتعة. نحن نعرف أن رواية أوليسيس يصعب تحديدها بالزمن أو المكان أو الأبعاد الإنسانية، إنها وصف ليوم واحد قضاءه المسمى بلوم في مدينة دبلن، من هو بلوم هذا، يوعز لنا جويس دون أن نفكر في ذلك بأنه الإنسان، ومن أجل استيعاب أبعاد عديدة فإن جويس عمد إلى تبسيط هذا الكائن الذي يحركه، أنه «الإنسان» ولكنه أيضاً «إنسان» وأبعد عنه كل ما يمكن أن يكون مغامرة، ولم يترك سوى المعيش اليومي الرائع. فبلوم هو كائن مجرد من الهموم والآمان، وكل سلوكيات أبطال الروايات، بل يمكننا القول بأنه نقيض البطل، أنه أبسط من أي قارئ جاف خائف، إنه كائن متأكد من وجوده الذي لا يبحث عن تأكيده، أنه كائن عائش، هذا ما يمكننا وصفه به، ومن المناسب جداً أن نقول أنه عاش يوماً محدداً، بصورة أن ماضيه ومستقبله لم يقدرا على الضغط عليه، أو الارتباط به، أنه ليس مثل أبطال الروايات والمسرحة، مكل بهالة، بل نقدر أن نقول أنه كان في هذه الرواية ظلاً، هذا الظل الذي لا يعيره أية أهمية والذي لا يتودد إليه ولا ينزعج منه، وهو يتصرف ويشرب وينام.. أنه موجود، يفكر ويندم

وينتظر ويتمنى ويحزن.. أنه يحيا، كل حركاته وكل تصرفاته مدروسة، يمكننا أن نتبعه خطوة فخطوة دون حيرة أو تعجب، لنكتشف أننا نعرفه جيداً، لعل أفضل مما نعرف أنفسنا، أنه كائن واضح وبسيط، ويمثل نقيض الإنسان الغامض، وإننا لنجد أنفسنا حين يتعلق الأمر بالأدب أو الحياة متعددين على هذه الدقة وهذا الكمال وهذه البديهية، والحقيقة، سيتهاى لنا في الأول وكأن هالة من الضوء الساطع تحيط بالبطل وتدفعه إلى الخروج من المسارات العادية، والحقيقة هي أن خيالنا هو الذي يرضى دائماً بالغائم والنسي، لأن بلوم ليس أكثر حياة من الحياة نفسها، أنه الكائن الذي يتصرف مثلاً تماماً يأكل الفخب ويسير في الشوارع، ولكنه يسيطر على عقولنا وحواسنا ومشاعرنا، فيما نتخفى نحن ونتكلم على أنفسنا. هذا الكتاب الذي خصص لبلوم ليس نص إزمة، أنها حكاية يوم من أيام بلوم اختاره لنا جويس. التصرفات البسيطة تؤسس الماضي الضروري لتأثيث المعيش اليومي والمستقبل القريب، هذه هي أذا اللحظات الدقيقة، هذا الحاضر المكثف الذي يدفعنا إلى الاحتفاظ، ليس بصورة ما حدث في دقيقة واحدة، بل وفي ثانية أيضاً، لا شيء يشغل الفكر عما يحدث في كل دقيقة واحدة، بل وفي ثانية أيضاً لا شيء يشغل الفكر عما يحدث في كل مراحل اليوم، الذي يتغير هو فقط لون السماء والظل، الروائح والأصوات، لسنا في حاجة إلى أن نحسب الوقت أو نقيسه، الزمن ليس اصطلاحياً وغير قابل للتجزئة، أنه تيار يجرف بلوم ويقوده مثل كل الأيام في بحث لا واع عن نفسه، وفي اتجاه زوال هذا اليوم نحو النوم، يوم بلوم هذا، والذي هو أيضاً زمان أوليسيس، يجب علينا أن نتجاهل تاريخه الذي سبقي بلوم محتفظاً به، أنه تاريخ لا ينتمي إلينا ولا يحيلنا على أي شيء، كل ما نعرفه هو تداول اللحظة. هل كان بلوم يعلم أين يعيش، يبدو أنه لم يختار بنفسه مدينة دبلن، بالنسبة إليه هي مدينة فقط، لأن بلوم هو مواطن من العالم، لأن دبلن هي نقيض الإنسان، ومن الأكيد أنها من المدن القليلة في العالم التي تحفظ بخصوصيات عديدة، بل يمكننا القول أنها مدينة متداخلة، لكن بلوم جهول ذلك، أنه يتحمل

رواية أوليسيس
يصعب تحديدها
بالزمن أو المكان أو
الأبعاد الإنسانية، إنها
وصف ليوم واحد
قضاءه المسمى بلوم
في مدينة دبلن، من
هو بلوم هذا، يوعز لنا
جويس دون أن نفكر
في ذلك بأنه الإنسان،
ومن أجل استيعاب
أبعاد عديدة فإن
جويس عمد إلى
تبسيط هذا الكائن
الذي يحركه، أنه
«الإنسان» ولكنه
أيضاً «إنسان» وأبعد
عنه كل ما يمكن أن
يكون مغامرة، ولم
يترك سوى المعيش
اليومي الرائع

الهائلة التي تساقط منها «الظلمات الواضحة» من الأفكار والمشاريع، من الشهوات التي ظننا جهاشنا نسيناها، والتي تهيم على حواسنا، هذه القوى الخرساء التي تحكم وتطاع هذا هو النموذج الذي أصبح عليه بلوم.

وإنه لمن المستحيل أن نقدر على تحديده، وحين ذكرت بعض مواصفاته، شيئا من قدراته، فعلت ذلك فقط لتوضيح المسافة التي تفصل بين الشخصية الأساسية لأوليسيس عن بقية أبطال الرواية، لا أحد يقدر على تحديد هذه المسافة في اسطر قليلة، فأوليسيس، وهذا يجب التأكيد عليه، بصمت بداية جديدة في الأدب العالمي، ولا يمكننا مقارنة إلا جزئيات بسيطة بما كتب قبل ذلك التاريخ من روايات، وللوصول إلى الدرجة من الإبداع استعمل جويس أكثر ما يمكن من تقنيات، كل فصل مسطر حسب مخطط دقيق وبتركيبة ذات خصوصية، كل فصل هو عبارة عن حفنة من الأشعة المتقطعة في الفضاء، كل مقطع له لونه وعطره وإيقاعه كل هذا دون أن يكون منفصلا عن مجمل النص، الأسلوب واللغة والتناسق والأنفاظ المختارة كلها متجانسة، وكأنها تخدم بعضها البعض، وحين أذكر هذه التقنيات فإنني أذكر القارئ بأننا حسب رأيي الخاص مثلث المفاجأة والدهشة لأوائل المطلعين عليها، والذين تصوروا أن هذا النص هو مونولوج داخلي للكاتب نفسه، وهو أمر يبدو بديها لأنه أبسط ما يمكن أن يستنتجه القارئ المتوسط من هذه الرواية، ومن أجل ذلك نحا كثير من الكتاب إلى تقليدها. إن إقرارنا بأن جويس كاتب فذ ونابغة، وإن رواية أوليسيس هي رائعة وأعجوبة في الأدب العالمي والاكتفاء بذلك هو اعتذار سهل وبسيط وهروب من مواجهة هذا العمل الفارق الذي أنجزه جويس، ذلك لم ينتبه الكثيرون إلى الأهمية التي أعطاها جويس للشعر، وما ضُخَّ به من شعرية تطمح بها فصول الرواية. وهكذا في كل محاولة لفهم عالم بلوم تعامل أغلب الناس مع هذا العالم من داخل دائرة واضحة المعالم تطغى عليها الأحاسيس وبشكل مبسط جدا، وحاولوا قدر جهدهم التقليل من حدة هذه الأحاسيس وتجاهلوا تفاصيل الحياة البسيطة بل وأهملوها.

مناخاتها فقط لتصبح بالنسبة إليه تافهة، وبينه وبينها صراع هيمنة، من سيسيطر على الآخر، لأن المدينة تكبر في نظر بلوم، ولكنه هو أيضا مهتاج بعظمتها وهي قريبة منه، وفي خضم هذا الصراع بقي بلوم وفيا لذاته ولم ينحصر فيها، وبقي متساكنا بهذه المدينة وليس مواطنًا منها، متساكن له خصوصياته وعاداته مثل أي قاطن آخر، هو واحد من هذا الحشد من الناس بل هو كل الناس. إن أي نازح إلى المدينة فلاحا كان أو بحارا لن يكون أبدا طرفا ضمن هذا الحشد الذي يعيش فيها، لا بد أن يكون منفصلا عنها أو يجبر على الانفصال، ولكن رجل المدينة دائما مطلوب ومهزوم، ورغم أنه يعيش وسط زحمة الناس، إلا أنه في الواقع وحيد، هذه الملاحظات التي أكد عليها جويس والتي استطاع أن يلخص بها تصرفات شخصيته الأساسية.

لا نقدر إلا أن نتمسك ولا يمكننا إلا الاعتراف بأن هذا الرجل هو نحن في إيامنا الضائعة، أعني الجزء الأكبر من حياتنا التي تهرُب منا أو التي نهرب نحن منها لا يمكننا انكار هذا الفضاء الشاسع، هذا الزمن الممتد، وهذا الإطار الغامض والعلمي بالسحر الذي يطوقنا، والذي لا يمكننا ادراكه أو مجاراة سيره، ففي هذا الفضاء وهذا الزمان يسيطر علينا الاعتقاد بأننا ضائعون.

إن بلوم موجود هنا امام أعيننا، قدام أنوفنا، بين أصابعنا، وعلى شفاهنا، نصفني إليه، أنه يتقدم داخل حكاية أوليسيس في اتجاهنا، ولأول مرة تدخل في علاقة مع رجل، مع شبيهنا، علاقة غير متوقعة بتاتا، ومن شدة فتنة اللقاء نفخض أعيننا ونسد أذاننا رافضين سماعه، ولكنه في هذه المرة هو كائن موجود، لقد ولد بلوم ولا يمكنه الفرار من قدره المعلوم، وببساطة يجب عليه أن يحيا، وإن يكون هذه الظاهرة الحية المبتوثة خارج إرادته والمحددة بكل الجزئيات التي تؤلف كتاب أوليسيس، ونشعر به يتقدم ولكننا سنسبقه لتفكيك هذه البوارق التي يبذرهما، الأصداء التي يثيرها، وكل ما يمثل الإنسان، الروائع والاماني، المذاقات والعلاقات، وسيطفو على السطح ما لا يمكننا تسميته، ولكننا نعرفه كما يعرف الكلب سيده، كل هذه الدائرة تحيط بنا، هذه القبة

هناك آخرون الذين
للحيلة دفاعا عن
مصلحتهم، وأظهروا
أعجابا استثنائيا
واعتبروا جويس عملاقا
من سلف ممكن. هل
أكون غير منصف
لعمري إذا اعتقدت أنه
من الصعب بل من
المستحيل لمجالي
تقديم وانصاف هذا
العمل الكبير. ولكني
أشعر ما هو
الأحاسيس الذي يدفعهم
إلى عدم الاعتزال
بقيمة العمل الذي
يتجولون به.

ولكنهم لم يقدروا على محوها ولا على فسخ حضورها الملح وفي الواقع هم لم يقدروا إلا على دفع هذه التفاصيل نحو المجهول والمنتهي، ومثل هذا التعامل مع كل ما هو غريب وشاذ فانهم انزعجوا، وحتى لا يشاهدوا هذا الذي يخيفهم فانهم عمدوا الى التفاضلي عنه بأن أغعضوا أعينهم وسدوا آذانهم وأنوفهم. لقد خافوا أولئك الذين أعينهم مفتوحة، ولعنوا، وفي كل الحالات رفضوا الانصات الى الذين لهم القدرة على قول ما يروونه وما يسمعون وما يشعرون به. هذا المجهول الذي يمكن ان نسميه المجال الشعري بدأ لهم وكأنه ممنوع، وكان يتصور لهم بأنه عمل خطير وكل من أقدم على المغامرة بذلك الشك منهم لا محالة ومشكوك فيه. أردت أن أخص وبالسريسة الممكنة موقف مثقفي هذا العصر لأعود الى أوليسيس، فيفضل هذه الرواية التي لم تترك فيها أية جزئية للصدفة، يمكن للقارئ أن يتبع شخصياته ليستكشف عالما آخر، عالما جديدا، ونحن لا نطلب من القارئ أكثر من تتبع خطى شخصيات الرواية. لكن مسالمة من ولتقل انه بالنسبة لهذا القارئ فإنه لن يتعجب او على الأقل ليس له الحق في التعجب من السهولة التي يمكن أن يسيطر بها جويس عليه عند وصفه لأماكن بسيطة لا يعرفها كقارئ، وقد تقلقه هذه السهولة التي لا بد أن يعترف بها، وسيتعجب بأن تلك الأماكن ليست مجهولة وثاقفة، إلا إذا عني عن ذلك، أو أخذ فكره للضمول، أو لعله أصيب بنوع من الدوار، فإذا ما كان هذا القارئ صادقا مع نفسه فما عليه إلا إعادة قراءة رواية أوليسيس وشيئا فشيئا سيدخل الى عالم جديد ويشارك بالتالي في تجربة أخرى انها. وهذا يجب التأكيد عليه- ليست عملية اكتشاف. فيكل حذر يعيش بلوم، هذا الرجل العادي مثل كل الرجال، حياته في يوم واحد، هذا اليوم الوحيد الذي وهبه له جويس، ولكن في كل خطوة يخطوها فإنه يزيح الضباب والدخان ويحسي الظلال ويقتنص الاخيلة التي تجسد الخوف ويزيل الحياء والخجل، وببساطة تقترب من السذاجة، لا يهتم كثيرا لتأثير هذا التشويش والاضطراب المتتاليين، والذين يتشكلان في وجوه عديدة، كل شيء طبيعي لديه حياته وهذره أيضا، وهذه الملامح هي التي صنعت

قوته لأنه لو كان بطلا حقيقيا أو خارقا لما كنا نأهتفنا به كل ذلك الاهتمام، ولا اتباعنا من بعيد، وسنبقى في الحالة نفسها التي نعيشها حين نقرأ أية رواية أخرى مشاهدين ليس لهم سوى موهبة نقدية متواضعة. ولكن عالم بلوم الذي سندخله سيحيط بنا في البداية ثم سيسلينا ارادتنا، انه عالم الهدوء واليومي والانساني، ولهذا السبب هو مثير إني لا أقدر البتة على منع نفسي من مقارنة قارئ أوليسيس وأنا واحد من هؤلاء- بذلك الذي يرتقي بكل جهد وزفير هضبة عالية ليكتشف من القمة ذلك المشهد البانورامي المترامي في الأفق والذي سيسلحه لي.

وفي تصوري تلزمتنا سنوات عديدة لنقدر على تحليل صادق لكل هذه الاكتشافات التي تقدمها لنا أوليسيس. المهم أننا نعطيلها وزنها، ولا نجيب إذا أحسنا أحيانا أننا غير قادرين على ذلك، وإني أتصور انه كان يجب على جويس- وهو مبدع النص- أن يفكر في هذا العجز، وأن عليه ان يمنحني قليلا للقراء، لأن أوليسيس ليست لعبة فكرية، لأن الذين بادروا باحراقها عند صدورها أول مرة عارفون جيدا معنى ما أقدموا عليه، فقد أركب الكثيرون منهم حجم الخطر الذي تمثله الذية الحسنة حين تكون ناجحة.

وهناك آخرون التجأوا للحيلة دفاعا عن مصالحهم، وأظهروا إعجابا استثنائيا واعتبروا جويس عملاقا دون سلف ممكن. هل أكون غير منصف لعصري إذا اعتقدت انه من الصعب، بل من المستحيل لمجايبي تقييم وانصاف هذا العمل الكبير، ولكني أتساءل ما هو الاحساس الذي يدفعهم الى عدم الاعتراف بقيمة العمل الذي يتجاوزهم. وإني أعلم أنه عند صدور أوليسيس- وفي السنوات التي تلت ذلك- نال جويس شهرة كبيرة في أهم المنابر الأدبية، ورغم ذلك لا أعقد أن الناس لم يقرأوا أوليسيس بالاهتمام الذي تتطلبه ولا أحد قدر على إبراز ما أراد جويس تبليغه ليس لأن ما كتبه أدب جديد ولكنه ايضا ثري وغزير، وليس خفيا ان أوليسيس فرضت على الذين ينتحلون الكتابة عالما جديدا من التفاني والديمومة التي لا يعرفونها. وكانت فعلا درسا عظيما ضد القوالب السهلة المتاحة لأقل الناس ذكاء ومعرفة، هذا

أوليسيس، وهذا يجب التأكيد عليه، جملة جديدة في الأدب العالمي، ولا يمكنه مقارنة إلا بـ "الجنات" وبـ "الجنة" وما كتب قبل ذلك التاريخ من روايات وبـ "الوصف" في "الجنة" من الأدب الحديث. جويس أكثر ما يمكن من اكتشاف كل فصل جديد، مستطع، وفيه كبرياء، جينسون، كل فصل هو عبارة عن قطعة من الأشجار المتصلة في التقسيم، كل فصل له لونه وعطره وإيقاعه، كل هذا دون أن يكون متصلا، إن جويس، الأسلوب واللغة والتشويق والتأثير المتكامل

عملا «متفردا» و«وحيدا» لا يمنحنا مجالا للاختيار. الكتاب ليس مغامرة صغيرة تقع بالصدفة، وأولييس ليس كذا، لأنها رواية تضغط بكل ثقلها على حياتنا، إنها ليست لعبة، نحن نتبع خطا مستقيما ونسلك وجهة مغامرة، هذه هي بوابات تأثيرات أولييس، إن هذا الكتاب يقودنا الى تحويل نظرنا من الغضب الى الصفاء والوضوح.

إن المكانة التي يحتلها هذا الكتاب- رغم اختلافها من جماعة الى أخرى- تبقى ثابتة، وكلما أمعنا في قراءته وتأكدنا من هذه المكانة وجدنا حجمها، والدور الهام الذي لعبه هذا الكتاب في تاريخ الأدب، وفي الفكر الانساني وإني لا أتردد في مدحه والاطراء عليه بمثل هذه الجمل، وأنا على يقين من انه- ولستين عديدة- وجدت مقاومة عنيفة لهذا الأثر، لأنه زعزع منحنى أدبيها بكامله، وفجر بعنف كثيرا من المعتقدات والقوالب، ونتيجة لذلك فإن كثيرا من الكتب وقع رفض طباعتها أو تأجيل ذلك الى آجال بعيدة.

لقد قطعت رواية أولييس مع البساطة، وارتقت الى مستوى لا يمكن أن تدركه سوى القصيدة الرائعة، أما ما تبقى من أدب فانها تبدو أمامها فقيرة المبني والمعنى، إن التركيبة الجويسية للكتابة لا علاقة لها بالبساطة، والذين ينعنون هذه الرواية او غيرها من ابداعاته بالمعقدة والصعبة مخطئون، لأن هذا العمل ببساطة يبرز القدرات الخارقة التي يتمتع بها جيمس جويس.

على صفة فينجانس وايك

تحت عنوان «أعمال في الطريق» كان جويس ومنذ سنة ١٩٢٢، ينشر مقاطع من كتاب لن يصدر إلا سنة ١٩٣٩ بعنوان «فينجانس وايك»، وهذا كان ممكنا للقراء الذين اطلعوا على كتابات جويس السابقة التأقلم مع أجواء هذا الكتاب الذي سيبقى من أفضل الكتابات الادبية الجريئة لكل العصور وكل البلدان. قليلة هي الأعمال التي تجبر القارئ على بذل مجهود شخصي، وقليلة ايضا الاعمال التي تمنحك المتعة كما في هذا الكتاب. يجب علينا أن ندرك أن جويس اراد- ونجح في ذلك- أن يرد الاعتبار للمطالعة

الكتاب يندد بالسطحية ويرفض أن يكون في قمة أي قارئ، لأن الكتابة لدى جويس كانت التزاما، لذلك انفصل عن مجاليه ولم يشارك في أية حلقة حوار فيما كان الكتاب من حوله لا يزالون على علاقة وثيقة بالماضي. وكان معاصروه من كتاب ايرلندا متشبهين بذلك الماضي الذي تجاوزته جويس، وانفصل من تلك السلسلة وقطع مع ماضيه.

لقد اراد جويس خلق عمل يحمل روحه، هو عمل حديث، وكانت أولييس رواية ضخمة. ولابد هنا من ملاحظة، وهي انه في هذه الفترة الغريبة التي شهدت نشر هذه الرواية، كان الناس يخشون كل ما هو جديد رغم ان الاجواء كانت توحى بقدم عالم مغاير، فالتناس يرفضون الابتعاد عن عاداتهم، وتطبعوا بخاصية الانغماس في الماضي، ومحبة كل ما هو عتيق او ما يسمونه تقاليدا كانوا يمجدون الحكمة والتعقل، ويفضلون الرذالة والخديعة، في الوقت الذي كان يجب عليهم الاعتماد على الجراءة والصراحة. هذا العصر الذي ولد في جو من الانقلابات، عرف حالة تخمر وغليان تنهت بالعظيمة. كان الخوف أكبر سمة، وشيئا فشيئا بدأ الضغط على كل ما يمكن ان يطفو، ووقع كثير من التشذيب والتقليم وتم القيام بكل الحيل والمكائد للاجهاض على كل ما يمكن أن يعيش ويكبر ويشيد مجد ذلك العصر. ورغم ذلك فإن عظيمة جويس لم تمس وبقيت أولييس، حتى بعد ذلك بكثير، عملا استثنائيا ومثلت سفينة نوح للنجاة قبل وبعد الطوفان: ملاحظة - المقصود بهذه الاجواء هي الحرب العالمية الاولى - لا أحد يقدر على ادراك حجم التأثير الذي يحدثه فيها الابداع الفكري الانساني، فنحن ما زلنا، وينسب متفاوتة، نفرنا المعجزات، وأعتقد انه بالنسبة لأولييس يمكن ان نخطف في النتائج، لانه لا مجال للانكار من أن هذا النص يجبرنا على التخلي عن اعجابنا بنصوص كثيرة أخرى، لأن قوة اشعاع هذا الكتاب ولمعانه ستجعلان الآثار الأخرى باهتة، بلا بريق، وتفسد علينا ما كنا نعتقد جمالا وبرقا، وستسحب أولييس من تحتنا البساط وتفقدا ثقافتنا في كل مبروتنا الذي طالما أعجبنا به، يجب أن نعيد الى أذهاننا الصفاء والنباهة. لذلك- كما ذكرت سابقا- تبقى أولييس

اراد جويس خلق عمل يحمل روحه، هو عمل حديث، وكانت أولييس رواية ضخمة. ولابد هنا من ملاحظة، وهي انه في هذه الفترة الغريبة التي شهدت نشر هذه الرواية، كان الناس يخشون كل ما هو جديد رغم ان الاجواء كانت توحى بقدم عالم مغاير، فالتناس يرفضون الابتعاد عن عاداتهم، وتطبعوا بخاصية الانغماس في الماضي، ومحبة كل ما هو عتيق او ما يسمونه تقاليدا كانوا يمجدون الحكمة والتعقل، ويفضلون الرذالة والخديعة، في الوقت الذي كان يجب عليهم الاعتماد على الجراءة والصراحة.

كندرب روعي مغاير تماما لما اعتدنا عليه عند مطالعنا للكتب الأخرى، لقد أراد الكاتب منذ البداية فرض لغة جديدة وغير معهودة، لغة ملونة ومكتفة بشكل لم نألفه مشبعة بتركيبة أكثر حيوية حتى من اللغة التي ينطق بها العامة. وقضية اللغة هذه هي التي طرحها جويس في فينجانس وايبك، يجب أن تكون أول ما نعزم القيام به حين نباشر قراءة هذا العمل.

منذ ان باشر جويس كتابة هذا الأثر نحا نحو هذه التجربة، ونحن نعرف بعد، انه في كتابته «أناس من دبلن» قد اجتهد كثيرا لاعطاء الكلمات قيمة حقيقية واساندها دورا هاما، واثبت ان الكلمات ليست علامات فقط ولكنها تمتلك قدرة ذاتية استثنائية. حين كتب جويس روايته أوليسيس نجح في اعطاء هذه الكلمات حياة حقيقية، وفي فينجانس وايبك ذهب أبعد من ذلك في خلق لغة تتأقلم مع كل حالات الابداع الفكري. هنالك بعض الكتاب الذين تعمدوا اسناد لغة خاصة للأبطال، مثل الانصاح على جعل لغة الفلاحين لغة اقليمية، ولكن في المقابل - وفي اتجاه معاكس لذلك نحن نعرف اجتهد مالارمي وبعض الشعراء الفرنسيين في هذه المسألة ولكن جويس - ويعناده المعهود - أراد اذابة اللغة في الفكرة، فاللغة عنده ليست انعكاسا ولا أداة توسل، بل مقوما من مقومات الفكرة، إنها الكلمات التي تسيطر على الفكرة وتنظم خطواتها، فاللغة ليست سلبية، وستأكد من أن هذه المعلومة التمهيدية ستطور وتتضح عند دراستنا لفينجانس وايبك، هذه الدراسة الوعرة والجريئة في حضور كتاب تطلب من نبوغ جويس سبعة عشر عاما من الجهد اليومي، وسنجد صعوبة لمولود هذا العالم العجيب الذي يتطلب قبل كل شيء فهم اللغة، ان القارئ ستمتعه الرواية بسحرها وفتنتها منذ الصفحة الاولى.

ففي هذا الكتاب الذي تروى جويس في كتابته، وأولاه الكثير من العناية والدقة اللتين تعلمهما من اساتذته اليسوعيين أراد - ليس فقط ادراج كل المغامرة الانسانية - ولكن جعلها تتحرك وتنساب مثل الماء الذي يحمل في مجراه كل ما يعترضه بدءا من الحصى الى أصغر الحشرات المجهرية.

هذا الاسلوب الذي نجح جويس في خلقه، هذه الحركة الدائمة الشبيهة بانسياب الماء، هذا النداء الملح، هذا الفكر الغفاز وهذا الاصرار على العمل سنكتشف آثاره ونتأمله في رواية فينجانس وايبك، ولا بد للقارئ ان يخضع لهذا العمل لانه سيشكل بصورة ما جزءا منه، انه سيخلق من جديد بهذا العمل.

يجب ان ننتبه حين ندرس هذه الرواية الى انه لا بد ان تتوفر فينا الأدوات التي لا تتيحها لنا مدارس النقد الحالية. ويبدو انه لا فائدة ترجى لو تناولنا هذا الأثر بالدراسة بنفس المقاييس النقدية التي كتبنا بها عن الروايات التي سبقت هذا العمل، لأن قوة كتاب مثل فينجانس وايبك هي التي تجربنا على استنباط علاقات جديدة وتلزم كل من باشر قراءته على التأقلم والتهوؤ لدخول عالم العظماء. وجهودنا - مقارنة بما يبذله جويس وما تسلك به من عبقرية ونبوغ - يمكن ان نحكم عليها منذ البداية بالفشل، كما يمكننا ان ندع القلم جانبا وننصح المعجبين بكتابات جويس بالارتقاء بين أعضاض الكتاب دون مساعدة من أحد، ولكننا من جهة أخرى نريد أن تلج هذا العالم وندرسه حتى نتمتع بالقدرة نفسه من اللذة التي يتمتع بها كل مكتشف. ويجدر بنا ان ننبه الى ان اللغة والكلمات التي تتصف بها فينجانس وايبك لا يمكن تقبلها إلا بنسب تقريبية، لأننا سنقع مهما كانت الحالة - ولو بنسبة قليلة في الخطأ لأن المحطات الاساسية في الكتاب ومفاتيح الرواية ليست مبهمة تبويبا تسلسليا ولا تتألف وما اعتدنا في الكتابات السابقة، فينجانس وايبك هو كتاب الكائن الانساني، هو كتاب الحلم المفقود دائما بالماء وهو ينساب في الغدير، إنها الحرية، انها الحركة، التيار، التدفق المتغير دون هودة، والمسح الابدي الذي يتطلبه الزمن والديمومة، كل شيء مخصص لحركة القضاء هذه، الى انفلات دقائق الزمن، الى هذه المتغيرات الدائمة. هذا هو الدور الذي يفاقمنا أمام عجزنا عن المسك بالحاضر الذي يغمرنا، وينساب بنا، هذه هي الحاجة الى الهروب، الى البقاء، الى الحياة التي لا تمنحنا أية مهلة.

لقد قطعت رواية
أوليسيس مع البساطة،
وارتقت الى مستوى لا
يمكن أن تتركه سوى
القصيدة الرائعة، أما ما
تبقى من أدب هائلا
يبدو أمامها فقيرة
البنى والمعنى، ان
التركيبة الجويسية
للكتاب لا علاقة لها
بالبساطة، والذين
ينعتون هذه الرواية او
غيرها من ابداعاته
بالمعقدة والصعبة
مخطئون، لأن هذا العمل
ببساطة يبرز القدرات
الخارقة التي يتمتع بها
جيمس جويس.

الذي نشر منفرداً تحت عنوان أنا ليفيا بليزابيل وكان يسجل بكل دقة، ويجهد نفسه كثيراً ودون هودة في تكتيف كتاباته ومواصلتها، كان يجمع أصدقاء العالم الضائع، وفي كثير من الأماسي كان يذهب للبحث عن أسماء الأنهار، وكان يسجل كل ذلك في ذاكرته، حتى يستعيدها بين مرآة السطور، لأنه من اللازم الإمساك بالانعكاسات واكتشاف ألوان خاصة وذاتية واستحضار الذائقات، وتذكر ارتعاشه الأحرف بين الكلمات، ومن ناحية أخرى لا بد ألا ننسى أن لجويس قدرة هائلة أخرى، وهي الجانب الإنساني الذي يشع من خلال كل ما كتب، هناك دفء الإنسانية ينساب في كل أسطر فينجانس وايك، كل شيء في هذه الرواية يحيلنا إلى الإنسان ابتداءً من كلمة، وصولاً إلى التقديرات الميثولوجية، أنه يدعونا إلى التوحد مع الإنسان مع أنفسنا مع هذا العالم الذي خلقه جويس والذي لن يدعنا نفارقه، هذا التهار سيحملنا إلى حياتنا التي نجهلها، إلى النوم الذي نعيش فيه منسابين كالماء، فينجانس وايك هي في البدء مغامرة انسان مقصص العينين، ولكن يمكننا النظر فيها والسماع والتذوق واللمس بكل قوة الحواس دون الشعور بأن هناك شيئاً يمكن أن يفصلنا عن أنفسنا ويسلخنا عن نواتنا، إن القدرة العجيبة التي كتب بها جويس هذه الرواية وخلقه لهذه المغامرة اللامتنتهية للعقل كانت أجمل وأهم ما يبرهن به الأدب، وفي الواقع إن كل ما أسعى إليه بكل جهدي لإثارة بعض جوانب هذا العمل ما هو إلا تهويّات الاقتراب من هذا النص الأعجوبة، وأنا لست من الصفن الذي يؤمن بتفسير الابداع بالعقل بل إنني غير مقتنع بأننا نقدر على الدخول إليه، ولكن هناك اشعاعات مثل الاشارات الضوئية التي تطلقها المنارات التي تنبه إلى وجود المرافئ، لذلك لا يمكن أن نعتبر ما قلته مقدمة لهذه الرواية، وإنني أخشى لو أردت أن أعين بوضوح ما، أن أدفع القارئ نحو مطبات خاطئة وأن أغمره وعلق مخيلته بأسماء وكلمات وجمل لا تمثل في الحقيقة إلا ذرات رمل في بحر جويس اللطام، إن جويس يطلب منا أن نغامر ونكتشف، لا أن نستعمل قدراتنا البدائية العادية، علينا أن نتعلم القراءة.

لقد فرض جويس على هذا العمل السلاسة وسرعة التهار- الذي منذ الكلمات الأولى للكتاب- يجرف معه القارئ حيناً بعنف وحيناً بلطف لا يكاد يشعر به، كل ذلك خلال دقائق أو ثوان بل لعلها أجزاء من ثانية، إذا هل يمكننا ونحن في هذه الدوامة ادراك أهم محطات الكتاب وركائزه، أعتقد أنه يجب علينا أن نتخلي عن عاداتنا التي دأبنا عليها عند قراءة كتاب، لأننا في هذا الكتاب نتعلم كيف يسكب فيض الشعر على النص وسنتقبل حينئذ كل العنف والاستبداد الذين تفرضهما علينا الرواية، وسنؤمن أيضاً بأن القراءة هي أيضاً طاعة للكتاب، ويجب أن نتمتع بجلاء ووضع فانقين، وسرعة مذهلة حتى نتمكن من مسايرة سرعة الشهب. وإيضاً- مثل كل التيارات- يجب أن ننبع الفكرة دون أن نقسام هل انها تسبقنا أم اننا نتجاوزها. وإن بأخذنا الحلم لنرى الصور، خيوط الماء النازلة، تفرق قطراته على الأرض، لعبة الانعكاسات الضوئية، عمق البحر والمياه الراكدة، يجب أن تكون طاعة القارئ- وهذا ضمنياً مقبول- كاملة يجب ان يستسلم ويعتاد حياة الماء هذه، كلمة واحدة أو جملة يمكن أن تتحكم فينا لنستسلم لها وننقاد إلى مشيئتها إن جويس يفرقنا في عالم فكري آخر، إن ما اعتدنا على قراءته من روايات سابقة تدعونا إلى التفكير والتخيل والحلم بعيداً كل البعد عما أراده جويس في هذا الكتاب، فينجانس وايك هو خلاصنا وتحررنا، لم يعد القارئ متلقياً فقط ولا قناة عبور، أو عبارة أدق أداة، إنه يشارك في هذه النشوة التي يحدثها الكتاب، إن الموسيقى هي الأقرب لتشبيه ذلك الانتشاء الذي يشعر به السامع بما يسكب به قارئ فينجانس وايك، لأن الذي يحدثه فينا هذا الكتاب هو أنه يفصلنا عن دنيانا ليحملنا إلى عالم آخر، لقد ادرك جويس العلاقة اللازمة بين كائناتنا الهشة وضعفنا وعاداتنا الروتينية التي تطفئ على عقولنا وكل حواسنا، وإنه لفي هذه العلاقات تظهر بأكثر جلاء ما يمكن أن نسميه بقدرة جويس، كل ابداع جويس- حتى ظرفة ودعابته، ويجب ألا نعجب من هذا- تشيد بهذه المغامرة التي ننقلها بكل سهولة، لقد عايش جويس كثيراً وهو يتأمل، ويعد الجزء

قدّاسٌ أسود(ة) في الفاتيكان أو تخريب الرواية العلمية من داخلها

كان من عادة شلي Shelley وبايرون أن يتجادلا حول الكالفانية Calvinism بينما زوجة شلي تصفي إليهما دون أن تنيس ببغت شقة. وعندما كانت طفلة كانت شديدة الإعجاب بتجارب لويجي كالفاني Luigi Calvani حول الصدمات الكهربائية لجعل عضلات الضفادع الميتة تختلج. وفي عام ١٨١٦، كان لورد بايرون Lord Byron مع شلي وزوجته في كوخ بالقرب من بحيرة جينيف. دار بينهم نقاش حول «سر الحياة»، وفيما بعد تحدّى كلّ منهم الآخر لكتابة قصة أشباح. فكتبت ماري شلي Mary Shelley قصة «فرانكشتاين» التي نشرت عام ١٨١٨، مضمّنةً جوابها حول «سر الحياة».



راهانيل ريغ

ترجمة: حسام الخطيب

ناقد وأكاديمي من فلسطين

وبعد عشر سنوات، في عام ١٨٢٨ كتب فريدريتش فوهرل Friedrich Wöhler باعتماد إلى بيرزيليوس Berzelius: عليّ أن أخبرك أنني أستطيع أن أنتج البولة دون استخدام الكلتيين سواء من إنسان أو من كلب». وكان قادراً أن يحول سيانات الأمونيوم، وهو مركب غير عضوي، إلى بولة. وهو مركب عضوي. وقبل معرفة تركيب البولة كان الاعتقاد المجمع عليه أن العضويات الحية وحدها تمتلك «القوة الحيوية» المجهولة التي تتيح لها أن تصنع الكيمائيات العضوية. وعندما أصبح ممكناً بشكل واضح كشف النقاب عن «سر الحياة».

ولعل المعلم التالي في هذه القصة هو معادلة أينشتاين Einstein الأسطورية التي أعقبها قصف هيروشيما: إنها سلطة على الزمان والمكان وقدرة على التدمير لا تعرف حداً.

وأخيراً، في ٢٨ / ٢ / ١٩٥٢، دخل فرانسيس كريك Francis Crick إلى «حانة النسر Eagle Pub

بجامعة كامبردج في إنجلترا وقال لجيمس واتسون James Watson: لقد اكتشفنا سر الحياة». لقد فعلاً ذلك حقاً على نحوٍ ما. ففي ذلك الصباح كان واتسون وكريك قد توصلاً إلى معرفة تركيب الدنا، DNA الحمض النووي الريبي منقوص الأوكسجين. إنه ذلك الخيط اللولبي المزدوج الذي يحمل معلومات الحياة الأساسية.

أين يكمن مغزى هذه الحكاية التي لا تعد بشيء كثير؟ إن مغزاهما الظاهري هو القدرة الكلية للعلم قدرته على الخلق والإفناء، وسلطانه على «القوة الحيوية» و«سر الحياة» الملقين بالأسرار. أما في العمق، فإن مغزى الحكاية هو في كيفية تمكن العلم من الحلول محل الدين.

إن عصر التنوير هو نقطة التحول طبعاً. فقد راح الفلاسفة يحاولون فهم العالم، ليس بالإيمان بل في ضوء العقل وحده. في العالم القديم كان الدين هو المنبع الأول لكل معنى. كيف ندرك معنى الحياة؟ هذا هو السؤال الوحيد المهم بعد كل

حساب. قبل عصر التنوير، وقبل عصر العقل، كانت الإجابة الممكنة الوحيدة تتمثل في الدين. فالدين من حيث جوهره غير متعلق بإله كثير الحسب رأيي؛ بل هو يدور حول إدراك معنى تجربتنا في الحياة. فما معنى الحياة البشرية؟ عندما ينطلق المرء من مشروعية هذا السؤال، أي من أنه سؤالٌ يمكن الإجابة عليه، بل من وجوب وجود هذا المعنى أيضاً، يكون قد دخل عالم الدين «المضيف». وعلى العكس من ذلك، فإذا رأى المرء أن الحياة البشرية والعالم لا حاجة بهما للمعنى، فإنه يدخل عالم اللا تدنٍ (وهو غير مضيايف وليس فيه كثير من الناس). أما من يرى بأن هذا السؤال لا محل له لأن العالم وحياتنا فيه، قد يكونان بلا معنى في حقيقة الأمر، فهو ملحدٌ. وله أن يردد ما قاله ماكبث Macbeth:

ما الحياة إلا خيالٌ سائر.

إنها مثلٌ يختال ويخرف تلك الساعة التي يضيئها على الخشبة.

ثم يغيب صوته.

هي قصةٌ يرويها أحرق، قصةٌ مفعمة بالغضب والضجيج.

وليس لها من مغزى.

وبهذا المعنى، كان التنوير حركةً دينية من حيث الأساس؛ فهو كفاحٌ للبحث عن معنى. لقد كان يطالب بتفسيرٍ افتراضٍ وجوب وجوده. يحاول الفلاسفة اكتشاف معنى العالم. أما الإجابة فكانت بعكس ذلك طبعاً: إن العقل وحده، لا الإيمان، هو ما يمكن أن يفسر هذا العالم وأن يكتشف معناه. لكن السؤال المستعصي يبقى على حاله؛ وكذلك يبقى الافتراض بوجود وجود إجابة له أو بكلمات أخرى، افتراض أن العالم (وحياتنا فيه) أمرٌ قابلٌ للفهم وليس مزاحاً أو حدثاً عشوائياً عديم المعنى. قبل التنوير، كانت الرواية تستهدف التسلية أساساً. أما مقدار ما تحمله من حقيقة، فما كان يهم أحدًا. ثم جاء عصر العقل فوظف الرواية لتكون وسيلة جديدة

دنيى ديدو هو من صاغ هذا الإحساس الشعري الجديد بشأن الرواية، فهو يقول إن على الرواية أن تقدم تفسيراً لكل شيء، وعليها الإحاطة بكل شيء. فما من شخصية، وما من فعل أو حدث يمكن أن يأتي عفو الخاطر؛ فكل ملامح الشخصية، وكل قرار لها، وكل حركة أو وضعية تتخذها، لابد لها من سبب أو تفسير.

للإجابة على سؤال الدين.

كان دنييس ديدرو Denis Diderot هو من صاغ هذا الإحساس الشعري الجديد بشأن الرواية في «مديح ريتشاردسون» Eloge de Richardson عام ١٧٦٢. فهو يقول إن على الرواية أن تقدم تفسيراً لكل شيء، وعليها الإحاطة بكل شيء. فما من شخصية، وما من فعل أو حدث يمكن أن يأتي عفو الخاطر: فكل ملامح الشخصية، وكل قرار لها، وكل حركة أو وضعية تتخذها، لابد لها من سبب أو تفسير، ولابد لها من اتخاذ مكانها ضمن إطار أوسع. إذن، فمهمة الرواية هي إعطاء المعنى، إنها تفسير الحياة نفسها، وإن فعل ذلك فهي تجيب على سؤال الدين بطريقتها الخاصة.

من هنا صارت الرواية نقياً لتجربتنا في الحياة. كل ما في الحياة الحقيقية عشوائي، فلنسا نعرف لماذا تقع الأحداث، ولنسا نستطيع تفسير سلوك من نحبهم أو كلامهم (بل حتى قراراتنا نحن أو أسباب صممتنا). أما في الرواية فلا بد لكل شيء من معنى: فثمة تفسير على الدوام، وإن كان موجلاً في أغلب الأحيان: علينا أن نقرأ الرواية حتى آخرها. إننا نعرف تماماً ما الذي جعل مدام بوفاري Madame Bovary ترتكب الزنا، بينما غالبا ما تجهل تماماً الأسباب التي تدفعنا نحن إلى الزواج. أما الفكرة الشائعة من أن الرواية تعكس الواقع فهي مزحة حتماً، فالرواية تنحو إلى نقيض ذلك تماماً. إن الحياة الحقيقية ميدان للعرضية، أما الرواية فهي عالم الضرورة. ولعل أنطون تشيخوف Anton Chekhov كان يرمي إلى ذلك بقوله: إذا ظهر مسمار في الفصل الأول من الرواية، فعلى البطل أن يشق نفسه من جراحته في نهايتها. وبكلمة أخرى، فإن جميع عناصر الرواية ضرورية، ولا شيء منها بربء من العلية. ولكل أمر معنى في آخر المطاف. ولا حاجة بنا للقول إن تجربتنا في الحياة نقيض ذلك تماماً، فهي محدودة ومجزأة وخالية من المعنى أو التفسير، وهي عشوائية وعصية

على الفهم (إذا قصرنا القول على هذا).

إن جذور فكرة مجيئ المعنى مع النهاية مستقرة في الدين أيضاً، وقد كان لها تأثير كبير في الرواية. فالرواية تحمل هذا التوق إلى الختام. وقد شهدت مرة نقاشاً بين روائي، وناشر قال الناشر إن القصص ذات النهايات السعيدة تحقق مبيعات أفضل، أما الكاتب فأصر على أن القراء يفضلون النهايات الحزينة. وقال: «خذ تولستوي Tolstoy أو دوستويفسكي Dostoyevsky مثلاً». فأجابه الناشر: «لماذا لا تفكر بهوليود؟». وقلت في نفسي: «لا يبالي الكاتب إذا ما فاز البطل أو مات في النهاية، شريطة أن تنتهي القصة». وهذا هو بيت القصيد: فلا بد للرواية من نهاية. إن الرواية تشبع الحاجة إلى الختام، ولنا أن نقول إنها الحاجة الدينية إلى المعنى. وأما الجانب المعزّن في حياتنا الواقعية فهو أننا نطرد دائماً من القاعة قبل أن ينتهي الفيلم، ما الذي يحدث بعد موتي؟ وكيف ينتهي الأمر برمتي؟ إنها الأسئلة التي نتمنى لو نرى إجابة لها. أما الرواية فهي النسخة التامة من الحياة البشرية. إذ إن لها نهايتها. وهذا يعني أن الرواية تصور الحياة بالطريقة التي لا تسمح لنا أبداً بأن نعيش حياتنا على نحوها.

والآن إذا كانت لدينا الرواية من جهة وسيلة لجعل الحياة مفهومة (أي الإجابة على سؤال الدين). وكان لدينا العلم الذي يحل محل الدين في عالمنا الحديث بوصفه التفسير الأساسي للعالم من جهة أخرى، فإن قصة الخيال العلمي تنشأ بوصفها الشكل الأكثر تميزاً للفن الديني في القرن العشرين. إن روايات الخيال العلمي في زماننا الحديث مكافئة للكلاسيكيات الأوروبية القوطية في العصور الوسطى: إنها مكان للرؤيا، وهي تجلي المعنى. وحتى تدركو ما أعنيه، حسبكم التفكير في «حرب النجوم» Star Wars أو في «مايكال هابليك» Michel Houellebecq. أما الآن، ولكوني لا دينياً، عنيداً بالقطرة، فإنني لم أعر

الفكرة الشائعة من أن الرواية تعكس الواقع فهي مزحة حتماً، فالرواية تنحو إلى نقيض ذلك تماماً. إن الحياة الحقيقية ميدان للعرضية، أما الرواية فهي عالم الضرورة. ولعل أنطون تشيخوف كان يرمي إلى ذلك بقوله: إذا ظهر مسمار في الفصل الأول من الرواية، فعلى البطل أن يشق نفسه من جراحته في نهايتها



الخيال العلمي كبير اهتمام في يوم من الأيام كما لم أعر الرواية المستقبلية عموماً.

استمرت بي الحال كذلك إلى أن قرأت بالمصادفة رواية لـ فيليب ك. ديك، Philip K. Dick، أظن أن عنوانها «يوك ديك» كانت الصفحات الأولى سلسلة حوار

«سيناريوي» تقليدية: شابٌ وحيدٌ في منزله يتحدث

بالحاتف مع كثير من أصدقائه محاولاً اقتراض بعض النقود. ولماذا النقود؟ إنه بحاجة إلى

بعض القطع النقدية المعدنية لكي يستطيع تشغيل الباب الآلي والخروج من الشقة. وعندما

واصلت القراءة علمت أن الأبواب في مجتمع المستقبل الذي تخيله ديك تعمل بالقطع

النقدية، وأن الناس يظلون محبوسين في الداخل إلى أن يتمكنوا من تدبير تكاليف فتح الباب. لقد

اعترتني الدهشة فقد بدا لي هذا كناية تنبئ بالحياة

عالم المستقبل بل في عالمنا نحن أيضاً، بل كان الأمر أفضل من هذا، فقد كان خروجاً على الخيال

العلمي. فكما فهمت الأمر كان فيليب ديك يستخدم شكلاً فنياً هو الرواية. يفهم بأنه تعبيرٌ

عن الضرورة والانتظام، لكي يعبر عن انعدام المعنى

وعشوائية الحياة، وعن الصراع المرير من أجل السلطة بين بني البشر. لقد بدت لي قراءة

ديك أشبه بالاستيلاء على كاتدرائية للاحتفال من خلال قداس أسود.

هكذا توصلت إلى اكتشاف أسلوب حرب العصابات. إن الخيال العلمي جنسٌ أدبيٌّ ديني

من حيث جوهره. لكنك تستطيع الانضمام إلى المقاومة والقتال من داخل هذا الجنس؛ وبوسعك

استخدام قوة العدو ضده وإدارة سلاحه إلى صدره. وبإمكانك اللجوء إلى المضايقة

والتخريب. وبعد ذلك قرأت مزيداً من روايات ديك وشاهدت فيلماً مأخوذاً عن واحة من أفضل

أعماله وهو «العذراء الطائش» Blade Runner. إن هذه الرواية نموذجٌ كلاسيكي للفن غير اللدني

من ناحية واحدة على الأقل: إنها لا تقدم إجابات

أبدًا. بل على العكس من ذلك إنها تطرح أسئلة صريحة مزعجة. وهي لا توفر أي عزاء، كما لا

تقدم تفسيراً للعالم. بل هي تقض مضجع القارئ وتهاجمه بالأسئلة وتؤكد على الافتقار إلى

التفسير أو المعنى. وكنت قد نشرت روايتين لي حتى ذلك الوقت.

كانت الرواية الأولى «ذلك الشعب الغامض» أهجيةً هزلية في صحيفة «رواية ترشيديّة

(Bildungsroman) منحرفة بعض الشيء. كانت قصة شاب يؤمن أنه يجب أن يخرق الوصايا العشر

جميعاً حتى يصبح راشداً. أما عملي الثاني فكان سيرة ذاتية موضوعة على

لسان مارلين مونرو Marilyn Monroe؛ كانت منولوجاً طويلاً يائساً. اعتقدت أن البروائي

كالمكلم من طبعه، وأن الرواية جمهرة من الأصوات. لذلك حاولت أن أخلق في بطني، في

قلبي وأمعاني، صوت مارلين مونرو الهش الناعم المجرع.

وفي نهاية المطاف اكتشفت طبعاً، كما فعل فلوير، Flaubert أن «مارلين مونرو هي أنا».

بعد ذلك كتبت «صيغة أوميغا» Omega Formula وهي أول رواية مستقبلية لي. وقد حاولت فيها

أن أقدم محاكاة ساخرة للرؤى الطوباوية (أو نقض الطوباوية) الشاملة للمستقبل. إني شديد

الحساسية تجاه الطوباوية أو نقضها، بل أنا أشد حساسية تجاه ذلك النوع من الرمزية الأخلاقية

التي تنحو مستقيمة لأن تكونها، فعادة ما تصور هذه الروايات مجتمعاً مستقبلياً شمولياً بما فيه

من أشكال الضبط الاجتماعي كما في رواية «١٩٨٤» لجورج أورويل George Orwell مثلاً.

كانت هذه محاولتي الأولى لتخريب الرواية المستقبلية من داخلها، وذلك عن طريق الفكاهة

وباستخدام المحاكاة الساخرة كنوع من التخريب المتعمد.

ثم كتبت «دماء على السرج» Blood on the Saddle وتدور أحداث هذه الرواية في مديرتي المستقبل.

شهدت مرة نقاشاً بين روائي وناشر قال

الناشر إن القصص ذات النهايات

السعيدة تحظى بمبيعات أفضل، أما

الكاتب فأصر على أن القراء يفضلون

النهايات الحزينة. وقال: «خذ تولستوي

أو دوستويفسكي مثلاً» وهاجبه

الناشر: «لماذا لا تفكر بهوليوود؟».

يغمر الطوفان المدينة. وينعدم الوقود فيها. ويستخدم الناس الزوارق والدراجات. وتكون أسبانيا مقاطعة تابعة للولايات المتحدة. أما لغتها الرسمية فهي الإنكليزية. وتدور حبكة القصة حول الهندسة الوراثية. وينفس الطريقة كُتبت بعد ذلك «وجه الجمال» Beauty Face التي هي تتمّة لرواية «دماء على السرج» تستخدم مدخلاً أكثر حميمية.

ويرأي، فإن عملي عملٌ عديم غنى في مرويّه. ووجودي علي نحو ما. ولعلني أرغب في الإسهاب قليلاً. فبشكل عام: أفهم من كلمة «متدين» أن معنى الوجود الفردي يأتي من الصورة الكبيرة. وقد يكون مصدر هذا المعنى هو الله. ولعله العقل. ذلك الإله المستنير أو العظم. أو أي شيء. أما من كلمة «ملحد» فأنا أفهم الرأي المضاد: إن الملوك الفردي هو ما يحمل معنى. وهو ما يضيء المعنى على الصورة الكبيرة التي لا معنى لها.

أما عملي الثاني فكان «مآثر الكابتن كاربيتو Exploits of Captain Carpeto». وهو مقارنة مختلفة للمفهوم عينه. وفي هذه الرواية حاولت أن أعيد كتابة «دون كيخوته Don Quixote» (والأفضل القول: أن أعيشه من جديد). يقرأ بطلي بنهم عن الأبطال الخارقين كسوبرمان وأشباهه. ويقرأ القصص الهزلية المسلسلة إلى أن يقرر أن يصير بطلاً خارقاً. وعلى غرار دون كيخوته، فهو يواجه السلطة ويمثل (برأيي) السعي المنعزل من أجل المعنى في عالم يخلو منه.

فما هي فضائل الرواية المستقبلية إذاً؟ ولماذا اخترت الكتابة بهذا الأسلوب؟ من وجهة نظري إنها توفر ميزات رئيسية ثلاثاً:

١- إنها تحرر المخيلة. فعندما تكتب عن المستقبل عليك أن تبتعد عن الحياة اليومية فيه. خذ مثلاً تلك الأبواب التي تعمل بالقطع النقدية والتي لا تسمح لك بالخروج من شقتك. ولماذا يجتاح الطوفان مدريد في رواياتي؟ لأنني أردت

أن أنقل شعور الغربة الذي يعتريك عندما تصبح بالغاً. إن مدينة طفولتك مازالت كما هي: نعم لكنها صارت مغمورة بالماء وهي لا تكاد ترى رغم وجودها. مثلها في ذلك كمثل أحلام يفاعتك وأمالك الكبيرة المتفجرة.

٢- لكونها صيغة دينية في أساسها، فإنك تستطيع تخريب تلك الصيغة باستخدامها لغاية تناقض غايتها. فما الفائدة من الكتابة عن فوضى تجربتنا الحياتية وبأسها إن أنت كتبت ذلك بطريقة فوضوية وبأسلوب مفرط الغربة؟

وبصراحة. يمكنك دائماً أن تقيم قداساً أسود في قبو معتم أو في حديقتك الخاصة، فالأمر ليس صعباً. لكن الفكرة لا تكمن هنا قطعاً. الفكرة هي أن تقيم قداساً أسود في كاتدرائية نوتردام بباريس. بل الأفضل أن يكون ذلك في الفاتيكان.

٣- بعد هذا يأتي المستقبل. حسناً، نعلم أمراً واحداً مؤكداً عن المستقبل: عندما يحين الوقت ستكون قد متنا جميعاً. فالكتابة عن المستقبل هي في الأعماق كتابة عن الموت: والأفضل أن نقول إنها كتابة من وجهة نظر من ماتوا. وكما

قال ولتر بنجامين. فقد كانت تلك وجهة نظر أصحاب القصص على الدوام. إن من يروي قصة هو من عاش تجربة فريدة وعاد الآن ليشاطرنا إياها. إن المغامر أو الرحالة أو من يخبّرنا عن عوالم ومشاهد أخرى لا يخبّر إلا مجازاً: فما نريد أن نخبر عنه هو الموت وكيف يكون الأمر على الناحية الأخرى. إنه الأرض القصية والبلاد البعيدة التي نتمنى سماع أخبارها. كيف تبدو حياتنا عند النظر من الجانب الآخر؟ هذا ما نريد كلنا معرفته. وهذا هو لبّ الأدب: إظهار للحياة كما ترى من خارجها.

أعتقد أن الرواية أداة بصرية. ونحن نستخدم الأدب والمخيلة وسيلة للتركيز على الواقع بشكل أفضل. أي كما نستخدم نظارات القراءة أو المجهر أو المنظار المقرب. لكنني أؤمن أن الرواية منظار مجسم (ستيريوسكوب) في الواقع.

كان فيليب ديك يستخدم شكلاً فنياً. هو الرواية يظهر بأنه تعبير عن الضرورة والانتظام لكي يعبر عن انعدام المعنى وعشوائية الحياة وعن الصراع المرير من أجل السلطة بين بني البشر. لقد بدت لي قراءة ديك أشبه بالاستيلاء على كاتدرائية للاحتفال من خلال قداس أسود



إن المنظار المجسم أداة بصرية لها عدستان عينيّتان لتمكين المشاهد من الجمع بين صورتين مأخوذتين من نقطتين متباعدتين قليلاً بحيث ينتج عمق للصورة. والرؤية التجسيمية هي ما يتيح لنا الرؤية ثلاثية الأبعاد. إذ إن لنا عينين متباعدتين بعض الشيء. وقد استخدمت المنظار المجسم بنفسه. إنه شيء غريب الشكل عادةً ما يترأى لنا في علية المنزل مع مجموعة من الصور التي تكاد تكون كلها من باريس (برج إيفل وما أشبهه دائماً في تواتر من الصور تكاد تكون متطابقة).

أعتقد أن الرواية تعمل بنفس الطريقة: إن عليها تقديم رؤية ملموسة عميقة ثلاثية الأبعاد للحياة. وحتى تفعل ذلك فهي بحاجة إلى استخدام زاويتي نظر متباعدتين قليلاً في آن واحد. وهاتان الزاويتان هما زاوية منظورة من الداخل وأخرى منظورة من الخارج. من الداخل أي من قلب من يعيش حبكة الرواية. أما من الخارج فمن وجهة نظر الموتى. من الجانب الآخر. وبكلمة أخرى، تحتاج الرواية فكاهة وحبا، وهذا هو جمع الجمع كما أرى.

ولأعطي مثلاً بسيطاً جداً. إذا رأينا شخصاً يمشي ثم يسقط فجأة ينشأ لدينا رد فعل متضادان وشبه متزامنين. فنحن نفجر ضاحكين من ناحية؛ فمن المضحك فعلاً أن ترى شخصاً يسقط (وعليناً أن نقر بهذا). أما من ناحية أخرى فإنك تضع نفسك موضعه ثم تقول في نفسك «أه لا بد أن هذا مؤلم». عندما تضحك فإنك ترى الأمر من الخارج. فالشخص الذي يسقط شخصٌ غريب. وأنت لا تشعر بأي ألم. وهذا يجعل قادراً علي إدراك الجانب المضحك من الأمر إدراكاً كاملاً. أما عندما تهتم بأمر الضحية فإنك ترى الحدث من داخله؛ إنك تكون مكان ذلك الشخص. تكون مثله. وعندها لا تشعر بأية رغبة في الضحك. هاتان هما الوظيفتان الأساسيتان للذكاء

كانت محاولتي الأولى لتخريب الرواية المستقبلية من داخلها وذلك عن طريق الفكاهة واستخدام المحاكاة الساخرة كنوع من التخريب المتعمد

البشري كما أرى: إنهما الفكاهة والتعاطف. أما اجتماع الاثنين فهو ما يثمر رؤية تجسيمية للواقع. فهذه في رأيي هي الغاية الحقيقية للرواية: خلق أداة بصرية تسمح بعرض الحياة الحقيقية بأبعاد ثلاثة بحيث تكون مرئية من الداخل والخارج في آن معاً. ومن هنا يكون الأدب هو الميدان المغناطيسي الناتج عن قوتين متضادتين: الفكاهة والحب.

وهذا التلاقي بين المتناقضات هو ما حاولت اصطفاها في روايتي المستقبلية بحيث نظرت من نقطتين متباعدتين تماماً لكي أخلق رؤية ثلاثية الأبعاد للحياة. وأما ما حاولت فعله فهو تخريب ذلك الجنس الأدبي. هو الاحتفاء بقديس أسود في الفاتيكان أو هو الكتابة عن الماضي بصيغة المستقبل أو متممة صلاح يانسة لشخص غير مؤمن (باللاهوت)؛ إنه صوت من ليس لديه إجابات. لكنه يريد المضي في طرح أسئلة أكثر إثارة للقلق.

رافائيل ريغ كاريدو

رافائيل ريغ كاتب أكاديمي إسباني، أستاذ الآداب واللغة الإسبانية في جامعة سان لويس الأمريكية في مدريد. حاز على جائزة أستورياس، وكان من المتنافسين الأوائل على جائزة مؤسسة لارا للرواية. عضو في لجنة تحكيم جائزة دار لينغوا دي ترابو للنشء من المهتمين بالرواية المستقبلية.

من رواياته

- هؤلاء الناس الممتعون / ١٩٩٠
- سيرة مختلفة لمارلين مونرو / ١٩٩٢
- وصفة أوميجا، واحدة للتفكير / ١٩٩٨
- دماء فؤادة / ٢٠٠٣، ٢٠٠٢ (صدرت منها خمس طبعات).
- جميلة في الوجه / ٢٠٠٤
- مآثر القبطان كاربيتو / ٢٠٠٥.
- من قصص القصيرة
- من أجل رأس واحد / ١٩٩٩م
- سجن وقائي / ١٩٩٩م
- الزجاجة السيفونية / ٢٠٠٣م.
- أبداً لم ينادوا أبي خوانفو / ٢٠٠٣م.
- ذكرى من أنشبالا / ٢٠٠٣م.
- الاقتصاد الجديد / ٢٠٠٣م
- مدريد: ٢٠١٢؛ قضية معقدة / ٢٠٠٤م.
- ساحة أوليبيده، رائحة خارجة / ٢٠٠٤م.
- القديس الأسود هو محاكاة ساخرة للقديس المسيحي، ويقال إن عبدة الشيطان يقيمونه.
- تنشر هذه المطالعة بإذن من المؤلف

Rafael Reig Futuristic Novel ... A Black Mass in the Vatican

الكذب والجنس كأداتي انتقام في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح



تُعتبر رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» من الروايات العربية القليلة والجريئة التي طرحت إشكالية الصراع الحضاري بيننا وبين الغرب: فهي تُعد بحق من أجمل الروايات العربية فنياً ومن أشدها عنفاً كذلك وهي، بالرغم من مرور قرابة النصف قرن على صدورها، إلا أنها لا تزال تمارس طقوسها السحرية علينا؛ فتجد أنفسنا منجذبين إلى سلورها، مبهوتين بشخصياتها الأسطورية، حائزون مثل بطلها أمام وقع الصدام الحضاري بين حضارتنا وجذورنا وبين مادية الحضارة الغربية التي نريد أن نبتلعنا في أقرب وقت ممكن.

في بداية تحليلنا لهذه الرواية أو هذه القلعة من الرموز، يمكن لنا القول بأن شخصية البطل «مصطفى سعيد» ليست بشخصية عادية ولا فردية كما يتوهم البعض. وإدراكنا لطبيعة تكوين شخصية مصطفى سعيد سيساعدنا حتماً على فهم علاقة الصراع بينه وبين الشخصيات الغربية في هذه الرواية ويقدم لنا جواباً ذا أهمية خطيرة عن سبب استخدامه لسلحي الجنس والكذب في صراعه مع الغرب.

عبد القادر شريف بموسى

باحث أكاديمي من الجزائر

ومن هنا يحقّ لنا أن نتساءل عن حقيقة ذكاء مصطفى سعيد. وما تفسير هذه المعجزة الموجودة في عقل هذه الشخصية؟

ولعلّ وجه المبالغة والاستغراب يختفي، إذا ما اعتبرنا مصطفى سعيد ليس شخصية فريدة، ولكن شخصية جماعية أو بمعنى آخر شخصية ترمز إلى فئة أو جيل بكامله. إنّه «بوصفه شخصية حضارية لا يعود تعلّمه للكتابة في أسبوعين واجتيازه للمرحلتين الابتدائية والوسطى من التعلّم بسرعة خارقة دليل ذكاء، وإنما يغدو محض إشارة إلى تلك الشريحة من المثقفين المتفكرين من المدارس الكولونيالية الذين أدركوا أن الخلاص من الاستعمار لا يكون إلا بتمثّل الحضارة التي منحت الرجل الأبيض تفوقه» (٥). لذلك كان مصطفى سعيد، بوصفه شخصية رمزية طبعاً، يحمل هذا الذكاء الخارق لكونه سيسمح له بمواجهة الغرب الاستعماري الذي هو مقبل عليه والدخول معه في معركة عنيفة.

وهكذا سيسافر إلى أرض الإنجليز؛ هذه البلاد التي استعمرت بلده «السودان» التي أصابها الولايات من ذلك القائد الإنجليزي وقواته ورشاشاته القاتلة. فأفعال اللورد «كتشنر» (٦) لا يمكن أن تمّحي من الذاكرة الجماعية لمصطفى سعيد.

لقد كان البطل ابن عام ١٨٩٨م - أي العام الذي احتل فيه الإنجليز بلده السودان - ولهذا فلا يمكنه أن ينسى رشاشات «كتشنر» ولا أن يتناسى أن البواخر الإنجليزية مخرت عرض النيل أوّل مرّة تحمل المدافع لا الخبز. «فحين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهو يرشّف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أنبرّا، قال له: لماذا جئت بلدي تخرب وتنهّب؟ الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئاً، فليكن أيضاً شأنى معهم» (٧).

لقد ولد مصطفى سعيد بطل «الموسم» في الخرطوم يوم ١٦ أغسطس عام ١٨٩٨. قد يكون هذا التاريخ عادياً كتاريخ ميلاد أيّ إنسان أو شخصية روائية. لكنّ هذا التاريخ له دلالة الخطيرة في تاريخ السودان، ذلك أنّ ولادة مصطفى سعيد كانت بالضبط في اليوم الذي بدأ فيه القائد الإنجليزي اللورد «كتشنر» يزحف بقواته على السودان. أتى مصطفى سعيد إذن إلى هذا العالم مع بداية الفتح الاستعماري الإنجليزي. لقد كان مخلوقاً غير عادي: فمعدّ صفه أظهر تفوقاً في كلّ شيء، وعبر عن هذا التفوّق في المدرسة، التي أدرك من خلالها أنّه يملك بعقله مقدرة عجيبة على تخطي كلّ العراقيل والعقبات: «وسرعان ما اكتشفت في عقلي مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم. أقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني. ما ألبث أن أركّز عقلي في مشكلة الحساب حتّى تنفتح لي مغاليقها... تعلّمت الكتابة في أسبوعين... عقلي كأنّه مئة حادة» (١).

إلا أنّ مصطفى سعيد هذا الذي يملك هذه المقدرة العقلية الباردة، كان إنساناً «بارداً كحقل جليد، لا يوجد في العالم شيء يهزّه» (٢)، إنساناً وحيداً مات أبوه قبل ولادته ببضعة أشهر، ليس له اخوة؛ لم يكن يضحك كغيره من النّاس، كانت مسرّ روبنسون في القاهرة تقول له: «أنت يا مسرّ سعيد إنسان خال تماماً من المرح... ألا تستطيع أن تنسى عقلت أبداً؟» (٣). وفي القاهرة أحبّته زميلة له ثمّ كرهته، وخاطبته مرّة: «أنت لست إنساناً، أنت آلة صماء» (٤).

لقد طورت هذه الشخصية العجيبة المرحلة الابتدائية والمتوسطة في مدّة وجيزة جداً، أي في ثلاث سنوات، وهي مدّة مبالغ فيها كثيراً. فمهما أوتي الفرد من ذكاء، فليس بمستطيع أن يتعلّم الكتابة في أسبوعين، وأن يجتاز المرحلتين، الابتدائية والمتوسطة، من التعلّم في هذه المدة القصيرة جداً.

مصطفى سعيد بطل «الموسم» ليس شخصية فريدة، ولكن شخصية جماعية أو بمعنى آخر شخصية ترمز إلى فئة أو جيل بكامله

لقد كان شأن مصطفى سعيد مع الإنجليز شأن ككتشنر مع محمود ود أحمد، سيما أنه أتاها من الجنوب غازيا وفي عقر دارهم، إنه الدخيل والمستعمر، لهذا تعد إقامته في لندن فرصة ثمينة وبنادرة كي يثأر للآلاف من أبناء وطنه الذين سقطوا برشاشات «كتشنر» وللملايين الذين استعمروا. وسيُتخذ ثأره وانتقامه سُبُلا عديدة أهمها وأمضاها الكذب والجنس، هذا الأخير الذي أورد كل الفتيات اللواتي ارتبطن به مورد التهلكة والفناء. واختار في رحلته إلى الغرب صورة البدوي الذي يضرب خيمته في قمة الجبل، ويقتل الأوتاد مع الصباح ويسرج بعيره ثم يواصل رحلته(٨). لأن هذه الصورة تشدّه شدا - ما دام شخصية حضارية - إلى أصول حضارته وتبعث فيه الثقة بالنفس والأمان والطمأنينة، وتزيد من اعتداده بشخصه. هذه هي شخصية مصطفى سعيد التي سيظهر عنفها وضراوتها وشذوذاها في لندن حينما تصارع الغرب من خلال إقامة علاقات مع فتياته والبعث بهن إلى الانتحار والموت.

انتقل من السودان إلى القاهرة ومنها إلى لندن. ومن عالم مسز روينسون بالقاهرة، حمله القطار إلى محطة فكتوريا وإلى عالم «جين مورس» عالم المأساة.

كانت لندن في تلك الفترة خارجة من الحرب العالمية الأولى ومن وطأة العهد الفكتوري. عرف حانات ومندقيات وأندية. كان يجلب النساء إلى فراشه من بين فتيات جيش الخلاص وجمعيات الكويكرز ومجتمعات الغابابانيين(٩). حين يجتمع حزب المحافظين أو الأحرار أو أي حزب آخر، يذهب إلى هناك، ويتحدث في كل شيء، في الشعر، في الدين، في الفلسفة، المهم أن يدخل المرأة إلى فراشه ليبحث بعد ذلك عن صيد آخر. علاقاته مع الفتيات الغربيات كانت متعددة ومتنوعة، فقد كان عشيقا لهن أو زوجا. كان يعرف في قرارة نفسه أن الغرب يتخذ وسيلة

لنشر ثقافته في الشرق، وكانت الأوروبيات تتخذن وسيلة لإشباع غرائزنهن. لكنه كان ذكيا لبقا تفتن لذلك. فهو لن يستطيع أن ينسى ما خلفه الاستعمار الإنجليزي في موطنه السودان من دمار وخراب. لن ينسى آلاف الجثث من أبناء وطنه وهم يسقطون برشاشات «كتشنر». ولهذا فهو يرد الكيل للإنجليز في عقر دارهم. جاء غازيا يأخذ بثأر تاريخي. جاء محملا بلا شعور جمعي(١٠) يحمل العداء للغرب. جاء لينتقم. وأين؟؟ في عقر ديارهم. كان مصطفى سعيد ينتقم بطريقة الخاصة.

لقد استخدم أثناء صراعه مع الشخصيات الغربية كل الأسلحة المتاحة لديه. وكان أقواها سلاح الجنس وسلاح الكذب. المهم بالنسبة إليه هو الانتقام. كان ذلك طريقة غربية في التعبير من طرفه. لكن من ناحية أخرى كانت هذه الطريقة هي رد فعل طبيعي منه على كل ما اقترفه الغرب من جرائم في وطنه السودان. وكانت هذه الطريقة الملتوية في انتقامه نابعة من خصوصيته. فهو بنفسه يعترف بالتواء هذه الطريقة التي ينتهجها إذ يقول: «إلى أن يرث المستضعفون الأرض وتسرح الجيوش، ويرعى الحمل آمنا بجوار الذئب، ويلعب الصبي كرة الماء مع التمساح في النهر، إلى أن يأتي زمن السعادة والحب هذا، سأظل أنا أعبر عن نفسي بهذه الطريقة الملتوية»(١١).

من جمهور نهاره كان يختار ضحايا ليله. «آن همند» كانت طالبة تدرس اللغات الشرقية في جامعة أوكسفورد. و«شيل غرينود» كانت خادمة في مطعم في سوو نهارا، وفي الليل كانت تواصل الدراسة في «البوليكنيك». و«إيزابيلا سيمور» اصطادها في ركن الخطباء في حديقة «هايدبارك».

لقد كانت «آن همند» صيدا سهلا، لبقها وهي دون العشرين. كانت عكسه تماما، تحن إلى مناخات استوائية وشمس قاسية. كان في

لقد استخدم أثناء صراعه مع الشخصيات الغربية كل الأسلحة المتاحة لديه. وكان أقواها سلاح الجنس وسلاح الكذب. المهم بالنسبة إليه هو الانتقام. كان ذلك طريقة غربية في التعبير من طرفه. لكن من ناحية أخرى كانت هذه الطريقة هي رد فعل طبيعي منه على كل ما اقترفه الغرب من جرائم في وطنه السودان

الشرق وأساطيره.

كانت هذه الغرفة وكرا للأكاذيب، وقد بناها مصطفى سعيد عن عمد، أكاذيبه أكاذيبه حتى يجتذب ضحاياه من أمثال «أن همنده». وهو يعترف بتأثير هذه الغرفة عليها وعلى غيرها بقوله: «وفي لندن أدخلتها بيتي.. الصنديل والند وريش النعام وتماثيل العاج والأبنوس والصُور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام... الكتب العربية المزخرفة الأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنقوش...» (١٦). هذه الغرفة

(أو المقبرة)، حين دخلتها «أن همنده» حفر قبرها بيدها. فلا يترك مصطفى سعيد هذه اللحظة التاريخية قبل أن يصفها بقوله: «ركعت وقبكت قديمي وقالت: أنت مصطفى مولاي وسيدي، وأنا سوسن جاريتك. هكذا كل واحد منا اختار دوره في صمت، هي تمثل دور الجارية وأنا أُمِّل دور السيد... قلت لها بصوت آمر: تعالي، فأجابتن بصوت خفيض: سمعا وطاعة يا مولاي. في غمرة الوهم والسكر والجنون أخذتها فقبلت لأن الذي كان، قد كان بيننا منذ ألف عام. وجدوها في شقتها في «هامستد» ميئة انتحارا بالغاز ورسالة تقول فيها: «مستر سعيد لعنة الله عليك» (١٧).

هذه الرومانسية المدهشة كما وصفها مصطفى سعيد، كانت حبال الشُرك التي أوقعت فتيات لندن. وقد نقلت هذا النُصن على طوله الشديد لأنه محمّل بدلالات كثيرة وغنية. فلحظة التقاء «أن همنده» لم تكن لحظة لملء الفراش، بل هي لحظة إثبات ذاته والتأكد من وجوده التاريخي منذ ألف عام، وجوده كأمر عربي له جوار عده. ولهذا فبيته لم يكن فقط ذلك الشُرك الذي يجذب إليه هؤلاء الأوروبيات الهاربات من حضارة الحديد والصقيع والألاني تحلمن بكل ما يمثله هذا البيت. لم يكن لذلك فقط، بل «إن بيته الذي أقامه في قلب لندن هو جزء من العالم المفقود

عينها رمزاً لكل هذا الحنين. بينما هو على حدّ تعبيره «جنوبٌ يحنّ إلى الشمال والصقيع» (١٢). لقد قضت طفولتها في مدرسة راهبات، فحولها في فراشه إلى عامرة. قابلها إثر محاضرة ألّقاها في أوكسفورد عن «تصوف أبي نواس في شعره» عبر فيها عن مجموعة أفكار لا تمت للحقيقة بصلة. وبعد المحاضرة، برزت «أن همنده» من صفوف الجمهور الذي التقف حوله، وخاطبته بلغة عربية سليمة: «أنت جميل تجل عن الوصف، وأنا أحبك حباً يجلّ عن الوصف» (١٣). كانت تحلم بالشرق، فاعتبرت نفسها إحدى الجواري في قصر مولاه مصطفى سعيد. كانت «تدفن وجهها تحت إبطي وتستنشقني كأنها تستنشق دخاناً مخدراً. وجهها يتقلص باللذة. تقول كأنها تردّد طقوساً في معبد: أحبّ عركك. أريد رائحتك كاملة. رائحة الأوراق المتفتحة في غابات إفريقيا. رائحة المنجّة والباهي والتوابل الاستوائية. رائحة الأمطار في صحاري بلاد العرب» (١٤).

كانت «أن همنده» ضحية نموذجية. فقد كانت متعبة من الحضارة الغربية وكانت مترددة في اعتناق الإسلام أو البونية. ولقد كان مصطفى سعيد فنّاناً في خلق الأجواء والديكورات للمتعبات الهاربات من حضارة الحديد. كانت غرفته من أمضى أسلحته التي يصارع بها الغرب في نساته.

كانت عبارة عن ساحة معركة. فهي أكثر من ملهى شرقي: كانت معبداً غربي الديكور، إفريقي الطقوس. وبهذا فإن الأوروبيات المريضا نفسياً، هؤلاء الهاربات من حضارة الصقيع والحديد، يجدن عنده كلّ ما يحلمن به ويحنن إليه ويتمنّينه: «جنوباً وشرقاً، شمساً وجذوراً، غابة وصحراء، قارة وتاريخاً، إلهاً وإفريقيا ومولاً عبّاسياً» (١٥). ولقد كانت غرفة نومه تمثل كلّ هذا، في نظر هؤلاء الغربيات الهاربات من ماداية الحضارة الغربية نحو روحانيات

الرومانسية المدهشة
كما وصفها مصطفى
سعيد، كانت حبال
الشُرك التي أوقعت
فتيات لندن. «وقد
نقلتُ هذا النُصن على
طوله الشديد لأنه
محمّل بدلالات كثيرة
وغنية. فلحظة التقاء
«أن همنده» لم تكن
لحظة لملء الفراش،
بل هي لحظة إثبات
ذاته والتأكد من
وجوده التاريخي
منذ ألف عام».

يؤمن بانعدام الفروق بين الناس وبأن المستقبل للطبقة العاملة. إغراؤها كان سهلاً: الهدايا، الكلام المعسول والمنمق. لكنّها وقعت في الفخّ حينما دخلت غرفة نومه حيث دوختها تلك الرائحة الخائفة، رائحة الصندل واللذّة. كانت تقول له وهي في أوج النشوة: «أمّي ستجنّ وأبني سيقتلني إذا علما أنني أحبّ رجلاً أسود ولكنني لا أبالي» (٢١). بهذه العبارات يستيقظ ضميره الجمعي ويدرك أنها لا تحبّه لشخصه وإنما تطلب اللذة الجسدية فقط. فشعورها لا يزال يحتفظ بصورته على أنّه رجل أسود، عبد للرجل الأبيض، يقوم على خدمته وإرضاء حاجاته، بما في ذلك الحاجة الجنسية. دوختها رائحة الصندل المحروق واللذّة، وحرك البركة الساكنة فيها من جديد فانتحرت. تعني البركة الساكنة من الوجهة النفسية غريزة الموت Thanatos الموجودة في كلّ إنسان مقابل غريزة البقاء (٢٢). بمعنى تلك الميول الهدّامة التي توجد في الإنسان والتي إذا ما سمح لها بالبروز تؤدّي به إلى البحث عن الموت أو الانتحار. وهذا ما قام به مصطفى سعيد مع هاتين الضحيتين: أن همدن وشيلا غرينود. أي حرّك فيهما غريزة الموت حتّى تنتحرا.

لقد كان البطل صباداً بارعاً ومن أكبر المنتقمين من الحضارة الغربية، يعرف قوانين الصيد وأصوله، حتّى إذا ما وجد فريسته عرف كيف يظفر بها ثم يقضي عليها بعد ذلك. جعبته مليئة بالأكاذيب مثل غرفة نومه. بل إنّ معظم أكاذيبه التي كان ينفثها كالسّم في أسماع ضحاياه كان وقعها أقوى وأشدّ على هؤلاء المتعبات من حضارة الصقيع والحديد.

فخطورة هذا السلاح الفتاك (الكذب) جعله يستخدمه من جديد، وبكلّ فعالية مع ضحيته الثالثة «إيزابيللا سيمور». كانت أمّاً لثلاثة أبناء، وزوجة جراح ناجح. كانت تذهب إلى الكنيسة صباح كلّ أحد بانتظام. قضت زهاء أحد عشر

الذي يضع مصطفى سعيد نفسه فيه، وهو بيت أمير شرقي عربي إفريقي» (١٨). هنا في هذا النصّ إشارة إلى التحقق التاريخي والكشف عن الحقيقة، لأن لحظتها «لحظة تتحوّل فيها الأكاذيب أمام عينيكم إلى حقائق وما ذلك إلّا لأنّ في كلّ كذبة في هذا المقام جانباً من الحقيقة الغائبة في أغوار التاريخ السّجين» (١٩). الحقيقة بالنسبة له أن الإنجليزيات جواريه. وحين يكتشفن زيف الدّور وأنهنّ غير راغبات في ذلك وأنّ هذا الدور ما كان إلّا وهماً نسجته أكاذيب غرفة مصطفى سعيد. عند هذه اللحظة ينقلب عليهنّ ويكيل الصّاع صاعين للحضارة الغربية فيحرك البركة الساكنة في أعماق كلّ امرأة بشكل يجعلها أو يدفع بها إلى الانتحار.

وهكذا كان الحال مع «آن همدن»، حين اكتشفت زيف الدّور الذي لعبته. لم تستطع هضم بأن كلّ هذا كان وهماً وأكاذيب، وأن مصطفى سعيد ما هو في الحقيقة إلّا كذاب محتال استطاع أن يوهمها، فلم تجد سوى أن تنتحر بالغاز تاركة له رسالة. تلعنه فيها علانية. هكذا كانت ضحيته وانتهت. «ويموتها يتحرّر شخصه من عبودية الغرب وتتكوّن شخصيته أكثر ويكون ردّ فعله عن وعي» (٢٠). كان ردّ فعله لما قام به الغرب تجاه الشرق منذ ألف عام حيث زرع العنف هناك من خلال الحروب الصليبية. فمصطفى سعيد يملك ذاكرة جماعية تاريخية مليئة بصور هذا العنف والغزو الذي زرعه الغربي منذ ألف عام. ولهذا فإنّه جاء إلى أوروبا لينتقم ويردّ الصّاع صاعين. فكانت «آن همدن» أولى ضحاياه. ولقد استخدم في معركته مع الغرب هذا أسلحة قوية وخطيرة لم يستخدمها غيره من قبل. فكان الجنس أولاً ليردّ على خصائصه الثقافي واستعمل سلاح الكذب بتفوّق هذا السلاح الذي سيثبت خطورته ونجاحه في جذب ضحايا جدد فيما بعد.

لقد كانت الضحية الثانية «شيلا غرينود» خادمة تعمل في مطعم أثناء النهار، وفي الليل تواصل دراستها في «البوليكتكنيك». كانت من اللواتي

هذا البطل ليس كأبطال الروايات الأخرى. إنه منتقم كبير، فهو ينتقم من هذه الحضارة التي غزت بلاده واستعمرتها. ينتقم بطريقة الخاصة، ولهذا فهو يستعمل كل الأسلحة التي يمتلكها بما فيها الجنس والكذب الذي يعتبر من أخطر أسلحته. «فالكذب عند مصطفى سعيد يكتسب مفاهيم عدة. فهو طورا وسيلة فنية لاستشارة القارئ، وأخرى طريقة لتدارك النقص الذي يعانيه ومحاولة لجلب انتباه الأنثى الغربية إلى فحولته. وقد يكتسب الكذب معنى حضاريا ويصبح مبدأ للتعبير عن الذات بطريقة ملتوية في عالم متدهور يعاني العقد والمركبات» (٢٦).

لكن يحق لنا أن نتساءل: هل حقا انتحرت عشيقات مصطفى سعيد بمحض إرادتهن أم قتلتهن؟...

لقد كانت كل من آن همد وشيلا غرينود وإيزابيلا سيمور يبحثن عن الموت سواء أقاتلن مصطفى سعيد أم لم تقابلنه. ذهبن ضحية لذة جسدية عارمة. كن يبحثن عن النشوة النادرة. كان مصطفى سعيد، الشرقي الأسود اللون رمزا للقوة الجنسية والأعمال الغامضة القادمة من أدغال إفريقيا. ولهذا ارتبطن به، أي لإشباع غرائزن فقط وليس لإقامة علاقة حب حقيقية، فجزئنه عندئذ حتى من إنسانيته. «إنه بالنسبة إليهن، ليس إنسانا يستحق علاقة عاطفية، كاملة بكل جوانبها الروحية والمادية معا، فهو كائن غريب، يحمل رائحة الشرق الفئادة، وهو حيوان إفريقي يستحق أن تلهو به هؤلاء الفتيات وتستمتعن به فقط» (٢٧) بالرغم مما قمن به من محاولات لتفطية رغباتهن المجنونة تحت غطاء الفن والثقافة والشرق ورومانسيته... وعلاقة مصطفى سعيد بهؤلاء الفتيات شبيهة بعلاقة الاستعمار بالمستعمر. فحينما يقرو الاستعمار أرضا يتشبث بها إلى درجة أنه يحبها، لكن حبّه هذا هو حبّ من نوع خاص مبني على امتصاص خيراتها واستنزافها واستعباد أهلها مع محاولة

عاما حياة زوجية سعيدة. التقاهما أو بمعنى أصح، اصطادها في ركن الخطباء في حديقة «هايد بارك»، حيث استطاع أن يستدرجها بسهولة. كانت وسيلته في ذلك اختلاق الأكاذيب ببراعة منقطعة النظير. روى لها حكايات لا أساس لها من الصحة عن صحاري بلاده ورمالها الذهبية، وشوارع مدينته التي تمنع بها الأفيال والأسود والتماسيح. إنه يكذب ويختلق الأكاذيب بسهولة ويسر، المهم أن يدخل المرأة إلى فراشه.

يبدو لنا من خلال هذه الرواية أن الصلة بينه وبين الكذب هي صلة قرابة، فهو حينما يختلق الأكاذيب سرعان ما يؤمن بها. وربما هو نفسه قد يكون أكذوبة؛ لقد اعترف بذلك بنفسه أثناء محاكمته في لندن حيث ذكر لإيزابيلا سيمور أن والديه غرقا في النيل. وحينما سألته إذا كان يسكن قرب النيل، أجابها بكل سهولة والكذب يداعب كلماته: «أجل بيتنا على ضفة النيل تماما بحيث إنني كنت، إذا استيقظت على فراشي ليلا، أخرج يدي من النافذة وأداعب ماء النيل حتى يظلمني النوم» (٢٣). وأحس حينما نطق بكلمة النيل أن المرأة وقعت في الفخ الذي نصبه: «الطائر يا مصطفى قد وقع في الشرك. النيل، ذلك الإله الأفعى قد فاز بضحية جديدة. المدينة قد تحولت إلى امرأة. وما هو إلا يوم أو أسبوع حتى أضرب خيمي، وأغرس وتدّي في قمة الجبل» (٢٤). وفعلا، قاد «إيزابيلا سيمور» إلى حيث الهلاك والفناء، هي التي كانت تطريه حين تناجيه قائلة: «اغفلني أيها الغول الإفريقي، احرقني في نار معبدك أيها الإله الأسود. دعني أتلقى في طوقس صلواتك العربية المهيبة» (٢٥).

لقد كانت تعيش عيشة هائلة مع زوجها وأبنائنا الثلاثة. أصيبت بداء السرطان فأرادت أن تنعم بما بقي لها من حياة الدنيا، فالتقت بـ مصطفى سعيد الذي لا يهمه سوى الانتقام والثأر بعد قضاء لحظات النشوة طيعا. فدفعها إلى الانتحار مثل الأخريات.

الكذب عند مصطفى سعيد يكتسب مفاهيم عدة. فهو طورا وسيلة فنية لاستشارة القارئ، وأخرى طريقة لتدارك النقص الذي يعانيه ومحاولة لجلب انتباه الأنثى الغربية إلى فحولته. وقد يكتسب الكذب معنى حضاريا ويصبح مبدأ للتعبير عن الذات بطريقة ملتوية في عالم متدهور يعاني العقد والمركبات.

طمس هويتهم وجعلهم يذويون في حضارته هو. فكاننا بما فعله مصطفى سعيد مع هؤلاء الغربيات إنما يريد أن يقاوم بسلاحهن كل وسائل الإغراء التي تحاول تضييع شخصيته الشرقية. فإذا بالطالب الشرقي يتقطن لذلك، فيسخر منهن في عقر دارهن إذ يقوم بمزج وسائل الإغراء العصرية بعطور الشرق النفاذة وعقاقير كيمياوية ودهون ومساحيق، وعندها تكون الضربة القاضية بين الشرق والغرب.

ومع كل هذا فإنه لم يقتل أي فتاة منهم لأن هؤلاء الفتيات - كما جاء في المحكمة على لسان البروفسور ماكسويل فستركين - كن بحكم القنيلات أو بالأحرى المنتحرات. فشلا غريوند وأن همد كانتا فتاتين تبحتان عن الموت بكل سبيل. وكانتا ستنتحران سواء قابلتا مصطفى سعيد أو لم تقابلاه (٢٨). بينما إيزابيل سيمور فقد كانت مصابة بمرض السرطان قبل أن تقابل مصطفى سعيد وكانت ستتم لو لا محالة. فهو لم يقتلن ولكن بطريقة أو بأخرى دفعهن إلى الموت والانتحار. إن جريمتها الحقيقية وعنفه القوي الشرس، وصدامه الدموي سيكون مع «جين مورس» فهو الذي قتلها حقيقة.

من تكون «جين مورس» هذه؟ أيستطيع دفعها إلى الانتحار كالأخريات؟... قبلها كانت النساء بالنسبة إليه صيدا سهلا. بل كان يعاشر أكثر من واحدة في وقت واحد. هل هذه المرأة «جين مورس» سهلة الانقياد؟...

منذ أول لقاء بينهما بدت «جين مورس» لمصطفى سعيد شخصية مختلفة عن الأخريات، لم تنتظره حتى يأتي ويحرك تلك البركة الساكنة في أعماقها، فقد تطلعت لسمه فإذا بها تسبقه باللعن: «أنت بشع. لم أر في حياتي وجها بشعا كوجهك» (٢٩). أصابته في الصميم، جرحت كبريائه، بل بفعلها هذا نكرته بشيء كان ساكنا ومستكينا في لاشعوره: إنه أسود بشع، إنه أحط الناس. وحلف في تلك اللحظة أنها ستدفع ثمن

ذلك في يوم من الأيام.

وهكذا بدأت المعركة بينهما. كان مع الفتيات الأخريات هو الصياد، فأصبح معها فريسة: «كنت أجدّها في كل حقل أذهب إليه كأنها تتعمّد أن تكون حيث أكون لتبهيني. أردت أن أرقصها فقالت لي: لا أرقص معك ولو كنت الرجل الوحيد في العالم. صفعتها على خدّها فركلتني بساقها وعصّنتني في ذراعي بأسنان كأنها أسنان لبوة» (٣٠). كانت لبوة شرسة صعبة الانقياد بل وكانت تتحداه.

فلقد حاول كثيرا أن يكبح جماح نفسه وأن يطفى نيران الجحيم التي تتأجج في صدره وأن يتجنّب لقاءها ويتعدّد عن الأماكن التي ترتادها، ولكن باءت كل جهوده بالفشل. إن هذه الأنثى لها أشدّ وأقوى من أية أنثى عرفها مصطفى سعيد. كان صيدا فأصبح معها فريسة يحاول الهرب منها دون جدوى. بل إن شدة عنفها وشذوذها جعلتها تهاجمه في عقر وكرة. جاءت إلى منزله ذات ليلة، وشتمت «أن همد» وطردتها من بيته. بقيا لوحدهما، لم يتكلما بأية كلمة، فخلعت «جين مورس» ملابسها وبقيت أمامه عارية تماما. لم يستطع تحمل ذلك: «نيران الجحيم تأججت في صدري. كان لا بدّ من إطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي» (٣١). ولكن هل وصل إلى مبتغاه أخيرا؟... كلاً لأنّه كان عليه أن يدفع الثمن أولاً: «أشارت إلى زهرة ثمينة... قالت: تعطيني هذه وتأخذني... أخذت الزهرة وهشمتها على الأرض... أشارت إلى مضبوط عربي نادر، قالت تعطيني هذا أيضاً. أخذته ومزقته ومضفت أوراقه. كأنها مضفت كبدي». أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان... قالت: تعطيني هذه أيضاً ثمّ تأخذني... فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة» (٣٢). كلّ هذه التضحيات للظفر بهذا الجسد. كان -في تلك اللحظة- لا يهمّه أن يحطّم كيانه وكبريائه من أجل الوصول إلى غرضه. ولكن بدل أن يصل إلى مبتغاه بعد كل ما قدّمه

علاقة مصطفى سعيد
بالزبانية شبيهة بعلاقة
الاستعمار بالمستعمر
فحينما يفرغ الاستعمار
أرضاً ينشئ بيتاً إلى
درجة أنه يحبها أكثر
جسه هذا هو حب من
نوع خاص مبني على
استعمار خبراتها
واستنزافها واستعباد
أهلها مع محاولة طمس
هويتهم وجعلهم يذويون
في حضارته هو.

يوما. «فالشرقي مهما تنقّف، لن يرضي غرور الغربية ولن يريحا من عذّة التفوّق التي زرعا التاريخ فيها. فهو بالنسبة لها لا يعدو أن يكون لعبة تتلّهى بها ولا يمكن التعويل عليه» (٣٤). ولعلّ الشيء الذي يدعو للملاحظة، هو بكاءها ثم ضحكها بعد الزواج مباشرة. فقد كانت تبكي بحرقة ثم بعد الزواج مباشرة وأمام الشهود والقاضي الذي عقد قرانهما ضحكت بشكل هستيري وقالت: «يا لها من مهزلة!» (٣٥).

لماذا هذا الضحك والبكاء في آن واحد؟! لأنّ جين مورس تعتبر نفسها خاسرة بقبولها هذا الزواج، فهي غربية متحضّرة وهو شرقي متخلف وفوق كلّ ذلك أسود البشرة. فهذا الزواج ليس بصفقة رابحة لها مع أنّها هي التي ارتضت ذلك دون إكراه. ولذلك فهي تضحك وتبكي من هذا القدر العجيب ومن سخريته التي جمعتها بهذا الشرقي المنحط «فالتّرفيع الحضاري ما يزال مبعث سلوكها، ورغم أن المثقف الكولونيالي قد قدّم لها أعزّ ما يملك ووفّى لها بكلّ طلباتها، فإنّها ظلت تشعر أنّها هي المتفوّقة وأنّها هي وحدها الخاسرة في مثل هذا الزواج المثاقفة. ولذلك كانت تعبر عن هذا القران بالبكاء تارة، وبالفهقة تارة أخرى» (٣٦).

وهكذا، لم تدعه يقربها منذ أوّل ليلة بعد زواجهما حينما ضمّهما فراش واحد. تتركه يشاهد جسمها عاريا دون لمس. فتبدأ المعركة بينهما من جديد، يصفعها فتصفعه وتنشّب أطافرها في وجهه. وكلّ معركة بينهما كانت تنتهي - غالبا - بتمزيق كتاب مهم أو بحرق بحث، ولهذا وكثير من الأسباب هدّما بالقتل. لقد أدرك أنّ هذه المرأة هي نهايته: «لم أعد أرى أو أعي إلا هذه المصيبة الفادحة التي رماني بها القدر. هذه المرأة هي قدري وهلاكِي... أنا الغايزي الذي جاء من الجنوب وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجيا. أنا الملاح القرصان وجين مورس هي ساحل الهلاك» (٣٧).

لها، كانت المكافأة الوحيدة منها هي ركلة بين فخذه أنهيته في غيبوبة.

إنّ «جين مورس» شخصية شاذة وعنيفة مثل شخصية مصطفى سعيد، لذلك كانت علاقتهما شاذة أيضا، والصراع بينهما ما هو إلّا رمز للصراع الحضاري بين الشرق والغرب، لأنّ هذا الجيل يمثل العنف. فهذا الصراع طبيعي بين جيلين فرضته حدّة اللقاء.

لقد قدّم البطل كلّ هذه التضحيات لكنّه لم يظهر بشيء. تمثّل كلّ هذه الأشياء التي دمرتها «جين مورس» وأحرقتها رموزا لصور أخرى أبعد دلالة وأكثر عمقا. فالزهريّة والمخطوط والمصلاة هي «القيم التي تصرّ على أن تحطمها وتدوسها بقدميها قبل أن تهبط مصطفى سعيد نفسه... إن الحضارة الغربية لا تسلّم نفسها لطالبتها، الآتي من الشرق أو من الجنوب، إلّا إذا خلعت من تاريخه وقطعته عن ماضيه وجردته من تراثه وفصمته عن شخصيته الحضارية... الحضارة الغربية لا تقوم إلّا على أشلاء الحضارات الأخرى» (٣٨). هذه هي «جين مورس» الرمز حضارة أوروبا المادية التي لا تعير اهتماما بقيم الآخرين وتراثهم.

لبث يطاردها ثلاثة أعوام ثم تزوّجها وهو يظنّ أنّه بذلك سينتصر عليها. ولكن كان ذلك بداية الجحيم بالنسبة له والذي سيؤدّي حتما إلى المأساة. أصبحت غرفة نومه الشبيهة بالمقبرة ساحة حرب. فراشه أمسى قطعة من الجحيم يقضي الليل ساهرا يخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشاب وفي الصباح يرى الابتسامة المريرة على وجهها فيعلم أنّه خسر الحرب. كلّ ليلة تدير ظهرها وتقول أنا متعبة أو مريضة. وظلت شهرين لا تدعه يقربها. لم تكن له حيلة، كان صيادا فأصبح فريسة. لقد كانت تنفر منه مع أنّه كان مثقفا (أستاذ محاضر في علم الاقتصاد)، لم تكن مقتنعة في قرارة نفسها به. تعرف أن هذا الزواج بين الشرق والغرب لن ينجح

إنّ «جين مورس» شخصية شاذة وعنيفة مثل شخصية مصطفى سعيد، لذلك كانت علاقتهما شاذة أيضا. والصراع بينهما ما هو إلّا رمز للصراع الحضاري بين الشرق والغرب، لأنّ هذا الجيل يمثل العنف. فهذا الصراع طبيعي بين جيلين فرضته حدّة اللقاء.

حتى غاب كله في صدرها بين النُهدين... وقالت لي أحبك - فصَدَّقَتْها. وقُلْتُ لها: أحبك - وكنت صادقاً» (٢٩).

في لحظة ممارسة الحب ضغط الخنجر بصدرة حتى غاب في صدرها بين النُهدين. كانت لحظة امتلاك واغتيال. لحظة تفجر فيها كل الشوق المكنون في صدره وكل الحقد المكبوت في قلبه. لم تكن هناك طريقة أخرى لامتلاك «جين مورس» غير اغتيالها. لقد كانت عالماً، وكان مصطفى سعيد كذلك عالماً قائماً بذاته؛ ولم يكن بين هذين العالمين المختلفين غير الصراع والعنف. تجسّد هذا الصراع في أشكال مختلفة. فكان في أحد أشكاله صراعاً عرقياً بين جنسين مختلفين: هو أسود البشرة كان في ما مضى عبداً ورفيقاً يُباع ويُشترى بل وكان مستعمرًا. بينما هي كانت بيضاء البشرة، السيدة التي تشتري هؤلاء السود لخدمتها أو بمعنى أصح لخدمة الرجل الأبيض المستعمر.

في تلك اللحظة أحبها وأحبته بصدق. أحبها لأنها حينما قبلت بأن يقتلها فقد تنازلت عن غرورها وكبريائها. وأحبته هي لأنه بقتلها أي بقيامه بفعل القتل ارتفع - في نظرها - من مجرد نكرة مستعمر لا يملك من أمره شيئاً، إلى قاتل أي إلى من يقوم بالفعل، إلى قوي، إلى نذ لها. فليس هناك أية عقدة نقص أو عقدة تفوق، كلاهما متساو ومتوازن. هكذا «كان مقتلها عنيفاً، وكانت تنتهي هذا القتل وتطلبه لأنها كانت ترى في مصطفى سعيد مثالا للعنف الإفريقي. كان له الكثير من السادية أو الرغبة في تعذيب الآخرين، كما كان لديها أيضا كثير من المازوشية أو الرغبة في تعذيب النفس» (٤٠).

كان لقاؤهما (لقاء الشرق بالغرب) لقاء مأساوياً. لقد فشلت «جين مورس» في علاقتها معه لأنها لم تستطع أن تتخلى عن عقدها وترفق به وتقبل به كإنسان دون أن تغير اهتمامها للون بشرته أو لإفريقيته. كانت تكرهه لوحشيتها

كان يعلم ويدرك في وعيه بأنه على مقربة من الهدف الذي جاء من أجله، وكان يعلم أيضا أنه حينما سيدركه سينتهي كل شيء. فهو لن يعود إلى وطنه، يريد أن يموت ميتة الغاتحين الغزاة في أرض أناسها غرباء عنه مثل القراصنة. إن المعركة التي كانت بينهما لم تبق فقط في البيت بل كانت كثيرا ما تنتقل إلى الخارج؛ فذات يوم وهما في حانة صرخت: «ابن القاهرة يغازلني» لم يجد مصطفى سعيد ما يفعله سوى أن يمسك بخناق الرجل، بينما هي كانت تهقه من وراء ظهره. وكأنها بهذا الفعل تسخر من الطالب الشرقي حيث تراه يستعمل العنف، يتصرف تصرف الوحوش تجاه إنسان أبدى إعجابا بامرأته، عوض أن يكون فخورا بها كما هو في الغرب. فإعجاب الآخرين بجمال امرأة تصعبه يزيده اعتدادا بنفسه وثقة في ذوقه. ومن هنا نلاحظ اصطدام عقليتين مختلفتين تماما (٢٨).

أدركت هذه الفتاة نقطة ضعف الرجل الشرقي مصطفى سعيد. فنجحت إلى استفزازه بالخيانة، لتثير فيه الفيرة الشديدة، إحدى الصفات الموجودة عند الشرقي، وبها تستثير عذاباته وآلامه، والتي كان لا بد أن يضع لها حداً، عندئذ يمتزج الألم بالحب.

لقد جاء اليوم الذي سينتهي فيه عذاب مصطفى سعيد وذلك اللذان كان يلقاها على يديها كل يوم. بعدما كان مفعولا به أصبح فاعلا، فلم يعد مجرد دافع يدفع بالأخريات إلى الانتحار بل سيصبح عنصرا فاعلا في هذه المعركة الضارية مع جين مورس. كان ذلك في إحدى أمسيات شهر فبراير حيث كانت درجة الحرارة عشرين تحت الصفر. كانت ليلة الحساب حيث سيتقاضاها ثمن كل عذاباته وإهاناتها له. كانت ليلة الصدق والمأساة. وما هو يعترف لنا بما فعل في تلك الليلة التاريخية: «وضعت الخنجر بين نهديها وشبكته هي رجلها حول ظهري. ضغطت ببطء. ببطء. فتحت عينيها... وضغطت الخنجر بصدري

أنه اختار الخنجر.

إن مصطفى سعيد بوصفه شخصية حضارية يتنبه إلى أهمية الخنجر الذي يقبكه، وهي رغبة لاشعورية في العودة إلى الأسلحة البيضاء: السيف والخنجر اللذان كانا ولا يزالان رمزا للقوة ورمزا للقاء بين حضارتين مختلفتين عبر العصور: الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الأوروبية الغربية.

كذلك إن من ميزة الخنجر القتالية أنه لا يقتل سريعا فيمكن للمطعون به أن يبقى حيا وأعيى فترة من الوقت بعد الطعن قبل أن يموت ويرى فيها كذلك الذي طعنه. بينما الرصاصة مثلا لا تترك، في غالب الأحيان هذا الوقت للضحية. فحينما طعنها فقد بقي لديها فترة من الوقت أدركت فيها - قبل أن تموت - أنه بقيامه بفعل القتل هذا، قد ارتفع في نظرها من درجة الدونية التي كان يحياها إلى مستوى من يقوم بالقتل أي مستوى القوي. فتلك اللحظة كانت كافية لتدرك كل هذا، بل وتعلن له بصدق أنها تحبه. وهو كذلك، في اللحظة نفسها حينما رأها وقد استسلمت له، أحس وهو يضغط الخنجر بين نهديهما، أنها حينما قبلت بقتله لها، فقد تنازلت عن غرورها وكبريائها، ليصبحا في المستوى نفسه: لا قوي ولا ضعيف، لا مستعمر ولا مستعمر، لا دوني ولا فوقي، ولهذا فقد أعلن لها في تلك اللحظة المصيرية - بين الحياة والموت - بأنه يحبها وكان صادقا في قوله.

ولعل اختيار الخنجر جاء ليمثل فضاغة الصراع بين هاتين الشخصيتين وبالتالي بين حضارتين مختلفتين. فالخنجر يمثل - ومنذ القديم - الفضاغة في القتل، بينما الرصاصة لا تترك في غالب الأحيان هذه الفضاغة. وقد يرمز ذلك إلى أن اللقاء الجيل الأول للهجرة (مثلا بمصطفى سعيد) (٤٤) بالحضارة الغربية (مثلة في جين مورس)، كان اللقاء قطيعا ومأساويا عنيفا، وقد كان له أكبر الأثر في تشويه شخصية المثقف

وتلخفه، ولهذا كانت تخونه ولم تستطع أن تخلص له حبا. فكرهها له إذن، متأصل فيها ومتجذر. ولهذا فهي تحبه وتصدق في ذلك فقط لحظة الموت، لحظة ارتفع في نظرها إلى درجة التدبينا من الجانب الآخر، أخفق البطل ومن ورائه الطالب الشرقي المثقف عامة، سواء كان زوجا أو عشيقا، في الالتحام بالأنثى الغربية، نظرا لطبيعة الصراع العنيف، القائم بين الشمال والجنوب أو بين الشرق والغرب.

فلا استطاعت الأوروبية أن تقبل به كإنسان كامل، روحا وجسدا، ولا استطاع هو أن يتخلّى عن كبريائه وأصاليته ومبادئه لينوب في الحضارة الغربية وينسى شقيقته. فيقي الصراع بينهما وانعدم التعايش السلمي لأنه لم تستطع كلا الشخصيتين التحرر من عقدهما الشرقية أو الغربية. لم يحب مصطفى سعيد أحدا على الإطلاق. ولعل تطيل ذلك راجع إلى أنه لم يكن شخصية فردية، ولكن شخصية رمزية حضارية محملة بلاشعور جمعي يحمل صور العنف والاستعباد والإذلال. ولهذا فهو جاء لينتقم بعقله وبالجنس لا ليحب. كانت تقول له مسز روبنسون المرأة الإنجليزية الحنونة التي اعتبرته مثل ابنها: «أنت يا مستر سعيد إنسان خال تماما من المرح. ألا تستطيع أن تنسى عقلك أبدا؟» (٤١). وفي القاهرة قالت له زميلة له وهي تفارقه: «أنت لست إنسانا أنت آلة صماء» (٤٢).

وهكذا، فإنه لم يستطع بناء علاقات حميمة وإيجابية مع النساء الغربيات «فالرجل الذي يعيش في حضارة غربية عنه مقضي عليه بالهلاك لأنه لا يستطيع أن ينشئ علاقات صميمية أو جوانية مع بيئة تلك الحضارة أو مجتمعاتها» (٤٣). فكان، إذن، اللقاء مفاجعا ومأساويا بين كل من الشخصيتين: مصطفى سعيد وجين مورس.

ولكن في غمرة هذا اللقاء المفجع، يصح لنا أن نتساءل عن مغزى اختياره للخنجر بالذات. كان يمكنه أن يستعمل سلاحا آخر مثل المدس، إلا

العربي في تلك الفترة الحرجة من التاريخ. كما أن وضع الجنجر بين نهديها يعني الموت المحقق لها. لأن بين النهدين يوجد القلب. وفي القلب تتمركز كل أشكال الكراهية والاحتقار والتكبر والتعالي والغرور. وهو بطعنه هذا المكان بالذات فإنما يطعن في الوقت نفسه الكراهية والحد والتكبر والتعالي التي كانت جين مورس تشعر بها تجاهه.

كان يتمنى أن يموت ميتة الأبطال الفاتحين حينما حُوكم في المحكمة، ولكن القضاة والمحققين سجنوه سبع سنوات فقط. كان يتمنى الإعدام ولكنهم اتفقوا فيما بينهم - على ما يبدو له - ولم يعطوه ذلك.

كان العنف هو وسيلته الوحيدة للتعبير عن نفسه وللقيام على عقدة الدونية تجاه الاستعمار. ولعل هذا ما كان يرمي إليه «فرانز فانون» بقوله: «إن العنف هو السبيل الوحيد للقضاء على الاستعمار، إن هذا العالم الاستعماري الذي قام على العنف لا يمكن الخلاص منه إلا بالعنف» (٤٥).

لقد كان وقع الصدام الحضاري بين الحضارتين ذا أثر عظيم وفظيع على شخصية مصطفى سعيد. فعبر عن هذه الفظاعة بهذا العنف الذي لم نجده في الروايات السابقة التي درسناها. لقد أصبح البطل قاتلاً. ويمكن تفسير مدى ضراوة هذا العنف وحذته في هذه الرواية بوجود «العنصر اللوني». إن الجرح الإنساني الذي ينزف في هذه الرواية العظيمة هو أكثر عمقا من أي جرح آخر... إنه جرح الإنسان الإفريقي الأسود» (٤٦).

فمنذ القدم والإنسان الأسود يعاني الذل والاستبداد والاسترقاق بسبب لون بشرته. بل هذه الصفة لازمت طول حياته وعبر العصور. لم يستطع مصطفى سعيد نسيان لونه الأسود وقد خدش أكثر من مرة من طرف ضحاياه وفي أعز نشوته. فشلا غرينود، كانت تقول له وهي في ذروة النشوة: «أمي ستجن، أبي سيقتلني إذا علم

أنني أحب رجلا أسود ولكن لا أبالي» (٤٧). كذلك أن همد، كانت تبدو لا مبالية من لونه ولكن يكفي أن يكون أسود ليكون «ناقصا» متعفنا حيث تصارحه أن همد ووجهها تقلص بالذلة كأنها تردّد طقوسا في معبد «أحب عرقك، أحب رائحتك رائحة الأوراق المتعفنة في غابات إفريقيا» (٤٨). وزادت جين مورس على صفته هذه صفة أخرى قبيحة هي صفة الذمامة، والبشاعة. قالت له ذات يوم: «أنت بشع، لم أر في حياتي وجها يشعك كوجهك» (٤٩).

من هنا يمكن لنا أن نعرف المكانة التي يحتلها الرجل الإفريقي الأسود في الحضارة الغربية: فهو محقر بل وأقل من الإنسان العادي إنه في درجة أخطأ. لقد تأصل هذا الاحتقار عند الأبيض إلى درجة أنه لا يستطيع أن ينساه مهما بلغت العلاقة بينه وبين الأسود من الانسجام. وقد عبر فرانز فانون في كتابه «بشرة سوداء وأقنعة بيضاء» أحسن تعبير عما يعانيه الإنسان الأسود، وما يحمله الأبيض من احتقار بالرغم من محاولة هذا الأخير للتظاهر بعدم تأثر لون البشرة على حكمه. «فالرجل الأسود - بصرف النظر عن مستواه العلمي والثقافي - هو في نظر الفرنسي «زنجي قبل كل شيء» ومن ثم فهو في مرتبة أقل. فيردّد الزنجي قائلا: «حينما يحبوني يقولون لي إنهم يحبوني على الرغم من لوني. وحينما يكرهوني يضيفون بأنهم لا يكرهوني بسبب لوني. وفي كلتا الصالتيين تجدني حبيس الحلقة العنينة إياها» (٥٠).

ومن هنا نستطيع أن نفهم مدى قوة العنف وحذته في هذه الرواية. فمصطفى سعيد كان متهما - بسبب لونه الأسود - أنه أخطأ البشر مما أوجب عليه أن يثبت لنفسه وبغيره أنه فوق البشر وذلك من خلال الإقدام على قتل زوجته الغربية البيضاء والدفع بالأخريات إلى الانتحار. هو المستعمر يقتل المستعمر وفي عقر داره «لندن». كان يريد أن يكون غازيا وفاتحا. فإحساسه

لقد كان وقع الصدام الحضاري بين الحضارتين ذا أثر عظيم وفظيع على شخصية مصطفى سعيد. فعبر عن هذه الفظاعة بهذا العنف ويمكن تفسير مدى ضراوة هذا العنف وحذته في هذه الرواية بوجود «العنصر اللوني». إن الجرح الإنساني الذي ينزف في هذه الرواية العظيمة هو أكثر عمقا من أي جرح آخر... إنه جرح الإنسان الإفريقي الأسود

بالذَّل والنقص نتيجة لونه، جعله يبحث عن التفوق. فلم يجد من وسيلة لإثبات تفوقه غير القتل والعنف، مثله مثل الغزاة الفاحجين. انتقم لولونه انتقاما فظيحا ومروعا: إنه أكبر منتقم نجده في هذه الرواية، وأكبر مصارع للغرب. المراجع المعتمدة في هذه الدراسة:

الهوامش

- ١٤ - المصدر نفسه - ص ١٣٤.
- ١٥ - براج: جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة - ص ١٥٧.
- ١٦ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٣٧.
- ١٧ - المصدر نفسه - ص ١٣٧.
- ١٨ - ينظر: محي الدين صبحي - أبطال في الصبورة: دراسات في الرواية العربية والمعاصرة - دار الطليعة - بيروت - ط ١ - ١٩٨٠ - ص ١٧.
- ١٩ - المرجع نفسه - ص ١٩.
- ٢٠ - فوزية الصفار - أزمة الأجيال في الرواية العربية المعاصرة دراسة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح - نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله - تونس - ط ١ - دت - ص ٢٩.
- ٢١ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٣٢.
- ٢٢ - ينظر أسعد زقوق - موسوعة علم النفس - مراجعة عبد الله عبد الناصر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط ٣ - ١٩٨٧ - ص ٢١، و جان لا بلانش - ج. ب. بونثاليس - معجم مصطلحات التحليل النفسي - ترجمة: مصطفى حجازي - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ط ١ - ١٩٨٥ - ص ١٥١.
- ٢٣ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٥٨ - ٥٩.
- ٢٤ - المصدر نفسه - ص ٥٩.
- ٢٥ - المصدر نفسه - ص ١٠٨.
- ٢٦ - فوزية الصفار - أزمة الأجيال العربية المعاصرة - مرجع سابق - ص ٥٢.
- ٢٧ - رجاء التناقش - أبناء معاصرين - دار الهلال - القاهرة - ط ١ - فبراير ١٩٧١ - ص ١٤٠.
- ٢٨ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٥٤.
- ٢٩ - المصدر نفسه - ص ٥٢.
- ٣٠ - المصدر نفسه - ص ١٤٤.
- ٣١ - المصدر السابق - ص ١٤٥.
- ٣٢ - المصدر نفسه - ص ١٤٥.
- ٣٣ - جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة - ص ١٦٤ - ١٦٥.
- ٣٤ - فوزية الصفار - أزمة الأجيال العربية المعاصرة - مرجع سابق - ص ٣٠.
- ٣٥ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٤٦.
- ٣٦ - محمد عزائم - البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة - دار الأهالي - دمشق - ط ١ - ١٩٩٢ - ص ٣٧.
- ٣٧ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٤٧.
- ٣٨ - فوزية الصفار - أزمة الأجيال العربية المعاصرة - ص ٣٠.
- ٣٩ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٥٢.
- ٤٠ - فوزية الصفار - أزمة الأجيال العربية المعاصرة - ص ١٠٩.
- ٤١ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٤٨.
- ٤٢ - المصدر نفسه - ص ٤٩.
- ٤٣ - محي الدين صبحي - أبطال في الصبورة - ص ٩.
- ٤٤ - لقد كان مصطفى سعيد أول من ذهب في بعثة إلى الخارج. وأول سوداني سافر إلى إنجلترا وأول من تزوج أوروبية.
- ٤٥ - فرانز فانون - مغربو الأرض - ترجمة: سامي الدروبي وجمال الآتاسي - دار الطليعة - بيروت - ط ٤ - ١٩٨١ - ص ٩.
- ٤٦ - مجموعة من الكتاب العرب - الطيب صالح عبقري الرواية العربية - دار العودة - بيروت - ط ٢ - ١٩٨١ - ص ٨٢.
- ٤٧ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٣٢.
- ٤٨ - المصدر نفسه - ص ١٣٤.
- ٤٩ - المصدر نفسه - ص ٥٢.
- ٥٠ - ينظر: Frantz Fanon - Peau noir Masques blancs - ENAG/ Editions - Alger - 1993 - p 117.

- ١ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - ودار الجنوب - تونس - ١٩٧٩ - ص ٤٥.
- ٢ - المصدر نفسه - ص ٤٥.
- ٣ - المصدر نفسه - ص ٤٨.
- ٤ - المصدر نفسه - ص ٤٩.
- ٥ - براج: جورج طرابيشي - شرق وغرب، رجولة وأنوثة: دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - الطبعة الثانية - شباط (فبراير) ١٩٧٩ - ص ١٤٩.
- ٦ - اللورد «ككتش» هو قائد الجيش الإنجليزي الذي هزم جيوش المهدي في معركة «أندرا» الشهيرة، شمال الخرطوم عاصمة السودان سنة ١٨٩٨ حيث سقط أكثر من ٢٠ ألف جندي سوداني تحت رشايات «ككتش».
- ٧ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ١٠٠.
- ٨ - المصدر نفسه - ص ٤٦.
- ٩ - مجتمعات الغابانيين: جمعية أدبية فنية كانت مشهورة بين العرب، كان من أعضائها رُسامون نقاد وأدباء من بينهم فرجينيا وولف وزيجها وآخرون، ينظر Encyclopaedia universalis. Presses universitaires de France France 1985: p 1112: v 18.
- كويكرز فرقة مسيحية، أنشأها في القرن السابع عشر في إنجلترا جورج فوكس. تعتقد الجماعة أن الإنسان لا يموهه وسط روحي، ولكنه يبلغ الفهم والهدى عن طريق (النور الداخلي) الذي يمنحه الكتاب المقدس. ينظر: - مجموعة من النقاد - موسوعة المصطلح النقدي - ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٨٢ - (ص ٤٠٤).
- ١٠ - اللاشعور الجمعي هو بالمعنى الذي حده فرويد: ما في اللاشعور الفردي، ربما يكون من أصل سطحي أي يرجع للأسلاف. وهو مجموع الصفات غير الشخصية التي لم يكتسبها الفرد بل هي موروثة وهي غرائز بما في حوافز على القيام بأفعال تقتضيها ضرورة ما دون أن تتدخل الرغبات (الشعور) في إشتراطتها فالفراغ، والنماذج «البدئية» archetypes، مجموعة تشكل اللاشعور الجمعي والذي لا يتكون من محتويات فردية خاصة فقط بل ومن محتويات عالمية ذات حدوث نظامي. يمكن مراجعة: كمال الدوسقي - ذخيرة علوم النفس - الدار الدولية للنشر والتوزيع - القاهرة، الجزء الأول، ص ٦٩٥. و كارل غوستاف يونغ - علم النفس التحليلي - ترجمة وتقديم: نهاد حياطة - دار المعارف - دمشق - الطبعة الأولى ١٩٨٥ - ص ٢٩٢.
- ١١ - الطيب صالح - موسم الهجرة إلى الشمال - ص ٦٠.
- ١٢ - المصدر نفسه - ص ١٣٤.
- ١٣ - المصدر نفسه - ص ١٣٥.

العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية : شعرية الوظيفة والدلالات

ركّزت الدراسات النقدية في المرحلة التي سبقت ظهور الدراسات اللسانية على النص مهملة الوظائف الأخرى، التي تلعبها هوامش النص أو العتبات النصية كما يسميها جيرار جينيت، كالعناوين الرئيسية والفرعية والمقدمات والاستشادات والحواشي والإهداءات، وقد جاء هذا التحول متلازماً مع التحولات التي أحدثتها نظرية التفكيك عند ظهورها في مطلع السبعينيات من القرن العشرين، حيث عملت على تحطيم



سلطة المركز ومرجعياته في الفكر الأوروبي، مما أدى إلى إعادة الاعتبار إلى هذه الهوامش وفي مقدمتها العنونة التي أخذت تحتل موقعا هاما في الدراسات اللسانية والسيمائية والنظريات الشعرية والنصية، التي انشغلت بدراسة وظائف العنوان وشعريته نظرا لأهمية الوظيفة الاتصالية التي يقوم بها بدلا من السياق من خلال أولية موقعه في عملية الاتصال ودوره في إكساب القارئ المعرفة بالنص وتنظيم هذه المعرفة وتأويلها كما يقول رولان بارت، بالإضافة إلى دوره في منح الكتاب اسمه وهويته ومظهره قصدية المؤلف وخلق أفق التوقع عند المتلقي).

مفيد نجم

مأفد من سورية

عنصرًا، أو يقيم معادلا رمزيا (للعمل) فهو معنى معلق في التباس الوظائفيتين الأخريين اللتين باتتا الآن مبررتين، الوظيفة الإرجاعية والشعرية(٤)ص١٦. إن كتابة العنوان بعد الانتهاء من كتابة النص تجعله ينطوي على قصدية تعبر عن النص وتشكل تكتيفا واختزالا لدلالية هذا النص ورغم ذلك فإن هناك عناوين تحتفظ باستقلاليتها عن النص، وقد أكدت الدراسات السيميائية أن العنوان هو علامة تحيل على النص وتمثل جزءا من مجموع العلامات التي يتكون منها النص، وهو يتميز من الناحية السيميائية بعلاقة ارتباطية أو عضوية مع النص مشكلا بنية تعادلية كبرى تتألف من محورين أساسيين في العملية الإبداعية: العنوان / النص(٥) ص ١٠٠، فالعنوان هو العناصر الذي يستند إليه النص الموازي(٥) / ص ١٠٠، كما يعد مفتاحا تأويليا كما يقول أمبرتو إيكو التأويلي كما يقول إمبرتو إيكو مضيفا أن العنوان يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطا يجعل من العنوان الجسر الذي يمر عليه ص ٢١(٦).

يتميز العنوان بفقده الشديد فهو كلمة أو حرف أو مركب أسمي أو مركب وصفي أو مركب إضافي وقد اعتبره جيرار جينت بمثابة النص الصغير الذي يحيل على النص الأكبر، إلا أنه رأى أن هذه العلاقة الإحالية تختلف طبيعتها باختلاف العناوين والنصوص ومقاصد المؤلفين(٧). من جهته اعتبر الناقد الروسي أوسبنسكي العنوان عنصرا بنائيا يخرزل النص مبنى ومعنى وهو لا بد أن يوحى بجزئية تمثيلية للنص، أو بشمولية هذا التمثيل وأشار إلى نوعين من العناوين هما العنوان الخارجي أو الرئيس والعنوان الداخلي أو الفرعي، أما رولان بارت ف رأى فيه علامة مشبعة برؤية للعالم يغلب عليها الطابع الإيحائي، إضافة إلى وظيفة الإعلان التي ترتبط بالأيديولوجيا باعتباره مقطعاً أيديولوجيا، وقد

لا سيما وأن العنوان يأتي في سياقات نصية تدل على طبيعة التعالق القائمة بينه وبين المتلقي حيث يمثل كل عنوان(مرسلة صادرة عن مرسل إلى مرسل إليه، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل، وكل من العنوان وعمله مرسلة متكاملة ومستقلة، أما الوظيفة الحملية فتتمثل في التفاعل السيموطيقي ليس بين المرسلتين فحسب وإنما بين كل من المرسل والمرسل إليه أيضا(١) ص ١٩، وتظهر أهمية العنوان في كونه خطابا معنونا يسم النص ويدخل في علاقة استبدالية معه لأنه يشكل خلاصة هذا الأخير ولو أنها خلاصة جزئية، وإذ إنه يعلو مجمع النص فإنه يتطلب تقريبه من كل جملة: من أول جملة إلى آخر جملة وعليه يتجلى معنى النص منذ العنوان(٢) ص ١٣٢، وبما أن العنوان يتقدم على العناصر الأخرى التي تكون النص بحكم موقعه الأولي في عملية التلقي فقد طالبت الدراسات النقدية الحديثة بضرورة دراسته باعتباره مدخلا أو عتبة نستطيع الدخول منها إلى عالم النص واستكناه مدلولاته، وعلى الرغم من الاستقلالية التي يتمتع بها العنوان بحكم أولية موقعه واستقباله فإنه يقيم تعالقه مع النص الذي يحيل إليه من خلال جزئية أو كلية تمثيلة للنص الذي يعنونه ويشكل مفتاحه التأويلي، إضافة إلى أنه يمثل جماع الوحدة الدلالية الكبرى للعمل من خلال قراءة دوال العنوان في ضوء عمله(٣)، والعنوان في نصيته يمكن أن يحيل على مرجع خارجي يتعالق معه مما يتطلب العودة إلى المرجعية التي يتم تفسير معناه من خلالها. يمثل العنوان علامة دالة مولدة لإحياءاته، فهو كالاسم الذي يعرف به الشخص، أو بمثابة الرأس للجسد كما يقول الناقد محمد مفتاح لأنه (حاضر في البدء وخلال السرد الذي يدشنه، ويعمل أداة وصل وتعديل للقراءة، ولما كان كناية أو استعارة للنص حسيما يحين



عرفه ليو هوك بأنه مجموعة علامات لسانية تصور وتشير إلى المحتوى العام للنص ص ١٠ (٨)، في حين ميّز جون كوهين بين نوعين من العنونة هما العنونة الشعرية التي تقوم على الانزياح وتشكل خرقاً لمبدأ العنونة، والعنونة في النثر أو الفكر العلمي حيث ينشأ الفرق بين الاثنين من الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر واعتبر العنوان جزءاً من التشكيل اللغوي للنص، كما حدّد في كتابه قضايا الشعرية وظائف العنوان في خمس وظائف هي الوظيفة الانفعالية والوظيفة المرجعية والوظيفة الانتباهية والوظيفة الجمالية والوظيفة الميثاقية.

لا تنفصل بنية العنوان ودلالته عن خصوصية العمل كما يرى جينت، فهو يتضمن العمل مثلما أن العمل يتضمن العنوان، وعليه فإن وظيفة العنوان تتحدّد في الإعلان عن قصيدة المؤلف ومظهرتها فهولاً ينفصل عن مكونات النص ومراتبه القولية واختياره لا يخلو من قصيدة لأنه يأتي في إطار سياقات نصية تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان والنص، والنص وعنوانه، وقد أشار جينت إلى أربع وظائف يقوم بها العنوان هي الإغراء والوصف والإيحاء والتعيين وأكد أن وظيفة الإعلان تتداخل مع وظيفة الإيحاء وأن العنوان شديد الفقر على مستوى الدال.

على صعيد اللغة الشعرية يؤدّي العنوان دوراً محورياً في تشكيل تلك اللغة وذلك من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، وهذه العلاقة لا تتحدّد على أساس البعد الاتصالي وحسب وإنما من خلال البعد الجمالي (٧) ص ١١٥ الأمر الذي يجعل وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية لا تتأتى من كونه مكملاً ودالاً على النص، ولكن من حيث كونه علامة لها علاقة اتصال وانفصال مع اتصال من حيث كونه وضع أصلاً لأجل نص معين، وعلاقة انفصال باعتبارها يشتغل بوصفه علامة لها

مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوّنه ونحن نؤوّل النص والعنوان معاً (٨) ص ١١٠.

لقد تباينت وظائف العنوان مع تباين المرجعيات النقدية التي على أساسها جرى مقارنته والنظر إليه فليوهوك تحدث عن ست وظائف للعنوان هي الوظيفة الإخبارية والوظيفة الاشتراكية والوظيفة التسموية والوظيفة التعاقدية والوظيفة الإقناعية والوظيفة الإشارية في حين أشار غريفل إلى ثلاث وظائف للعنوان هي التحديد والاستحضار والتقييم، أما الدكتور عبد النبي ذاكر فقد أجمل هذه الوظائف انطلاقاً من اعتباره أن العنوان هو نص ملحق مباشر يسهم في رسم معاني النص الذي يسمه هو الآخر، وفي منهجية عملية القراءة والتحكم في تأويل النص وأفق انتظار المتلقي، إلى جانب ما تسهم به قراءته في تحديد الإطار الثقافي والسيوسولوجي والتناصي الذي يندرج فيه استقبال العنوان (٩) ص ١٣٥.

بنية العنوان ودلالته في أعمال زكريا تامر تتوزع عناوين مجموعات زكريا تامر على نوعين من العنونة، نوع يوحي بجزئية تمثيلة للنص من خلال كونه عنواناً فرعياً لإحدى قصص المجموعة جرى انتدابه ليكون عنواناً رئيساً للعمل يسمه ويمنحه هويته، على أن هذا الاختيار يأتي في إطار سياقات نصية تكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان ونصه والنص وعنوانه، ونوع ثاني من العنونة يوحي بكلية تمثيلة للنص نظراً لاستقلاله الكياني وتحوله في إستراتيجية العنونة إلى علامة دالة ونواة دلالية كبرى وأولية ذات دلالة بديلة للنصوص التي تخترقها مبنى ومعنى وتشكل جماع المعنى الدلالي لها. وعلى الرغم من مما تتمتع به هذه العناوين من استقلالية بحكم أولية موقعها ووظيفتها الاتصالية الأولى فإن

تظهر أهمية:

- العنوان في كونه
- خطاباً معنوياً يسم
- النص ويدخل في
- علاقة استبدالية
- معه فقد طالبت
- الدراسات النقدية
- الحديثة بضرورة
- دراسته باعتباره
- مدخلاً أو عتبة
- نستطيع الدخول
- منها إلى عالم
- النص واستكناه
- مدلولاته

هذه العناوين الرئيسية تقيم تعالقها مع العناوين الفرعية التي تحيل عليها هي الأخرى وتقيم علاقة تبادلية معها، ومن الملفت للنظر في عناوين أعمال زكريا أن وظيفة الإعلان التي تقوم بها تتداخل مع الوظيفة الإيحائية بسبب الطابع الشعري المميز للعنوان في الغالب.

تتسم البنية اللغوية للعناوين بتداخل مستوياتها المختلفة فهي تتألف من جملة، أو من كلمة واحدة لكن ما يميزها جميعا، هو اقتصادها اللغوي الشديد وتعالق بنية هذه العناوين مع بنية اللغة السردية، إضافة إلى أن هذه العناوين تقوم ببنيتها النحوية على الحذف الذي يولد الغموض فالعنوان كما يقول جون كوهين هو جزء من التشكيل اللغوي للنص، أو هو رسالة موازية ومختزلة للعمل على حد قول الاتجاهات الشعرية، ومن هنا فإن البنية اللغوية للعنوان تتقاطع مع لغة السرد الحكائي، كما تتعالق في استراتيجية بنائها مع العناوين الأخرى، الأمر الذي يستدعي منا دراسة هذه العناوين أفقيا من أجل الكشف عن تعالق هذه العناوين مع بعضها البعض بهدف معرفة استراتيجية العنوانية التي يستند إليها القاص في بناء عنوانه، وتحديد دورها في تشكيل معادل رمزي للعمل، وهذا يفترض دراسة هذه العناوين بصورة عامودية أيضا في ضوء التعالق المفترض بين العناوين الفرعية ونصوص الأعمال السردية المختلفة دون أن تغفل الإشارة مرة أخرى إلى أن هذه العلاقة هي علاقة اتصال وانفصال في الآن معا، في حين تتوفر علاقة أخرى تقيّمها هذه العناوين مع مرجعيات خارجية تستدعيها وتستدعي معها فضاءها الوجداني والتخييلي، ولا يمكن قراءة دلالات العنوانية دون العودة إلى تلك المرجعيات التي تحيل إليها.

يحيل عنوان المجموعة الأولى (صهيل الجواد الأبيض) (١٠) إلى مرجعية خارجية تتمثل في مرجعية الحكاية الشعبية الشفوية التي تعبر عن أحلام الفتيات اللواتي يتطلعن فيها إلى مجيء

يتميز العنوان بظهور الشديد فهو كلمة أو حرف أو مركب اسمي أو مركب وصفي أو مركب إضافي وقد اعتبره جبراز جيمنت بمثابة النص الصغير الذي يحيل على النص الأكبر

فارس أحلامهن على جواد أبيض لكي يخطفن ويطير بهن بعيدا، ويقم العنوان تناصه مع المعنى الرمزي للحكاية التي يستدعيها، ويستمد طاقته الإيحائية من مدلولات هذا العنوان والبنية المجازية للحكاية أو النص الغائب الذي يستدعيه ويستدعي معه فضاء الوجداني والحلمي، في نفس الوقت الذي يحيل فيه على نصوص العمل السردية التي يتعالق معها ويخترقها جميعا ليشكل نواة بنية دلالية كبرى وأولية على الرغم من كونه عنوانا فرعيا جرى انتخابه ليكون عنوانا رئيسا بقصد يحفز عليه، وينبع من دلالات العنوان وشعريته، إذ يعبر عن رغبة في الفرغ والحلم والانطلاق نحو البعيد والمجهول، وهو ما يشكل المعادل الموضوعي لحالة أبطال قصص المجموعة، الذين يمكن اعتبارهم شخصية واحدة بسبب التشابه الكبير فيما بينهم سواء على مستوى التجربة والمعاناة والهواجس التي يعيشونها أو على مستوى السلوك والمواقف والعلاقة مع العالم، فهم يعانون من العجز عن اختراق المكان والتخلص من سطوته عليهم ومن شرطهم الاجتماعي والوجودي القاهر الذي يشعرهم بالفرة والمرارة والانسحاق، ما يجعل الحلم وسيلة التعويض الممكنة عن هذا الشعور القاسي بالإحباط والضعف والعجز.

يتألف العنوان من جملة اسمية تأتي الكلمة الأولى فيه جوابا لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو وقد جاء الاسم نكرة جرى تعريفه بإضافته إلى كلمة الجواد الموصوف بالأبيض لكي تتحدد المرجعية الحكائية التي يحيل عليها، أما العنوان الثاني (ربيع في الرمال) (١١) والدال على ولادة وانثاق الحياة الجديدة من الموت فإنه يحمل معنى التضمن لعلاقة ضدية يأتي فيها معنى الحياة والانبعث والتجدد متقدما على معنى الموت وذلك من خلال تقدم كلمة الربيع على كلمة الرمال في العنوان، وهو ما ينطوي على مقاصد دلالية يسعى القاص إلى تأكيدها عند

المتلقي وتوجيه انتباهه إليها. ويتميز هذا العنوان من حيث بنيته النحوية بكونه خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، كذلك يتسم بطابعه المجازي الموحى والدال وهو يتعالق أيضاً مع النصوص السردية في المجموعة التي تعبر عن حالة التخلف والقهر والضعف التي يعاني منها الواقع على المستويين السياسي والاجتماعي من خلال معاناة أبطال قصصه المهزومين، والمقهورين ولا يختلف هذا العنوان عن العنوان السابق من حيث كونه عنواناً فرعياً جرى انتخابه ليكون عنواناً رئيساً للعمل ويأتي المعنى الدلالي للعنوان مناقضاً للتجربة القاسية والمريّة لأبطال قصص المجموعة للتأكيد على معنى الأمل الذي يضمّره الواقع رغم قسوته الفادحة وسقوطه الكبير.

وينفرد عنوان المجموعة الثالثة (الرعد) (١٢) بكونه العنوان الوحيد بين عناوين مجموعاته الخمس الأولى، فهو يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرف يدل على ظاهرة طبيعية تحمل معنى الرعب والرهبّة والقوة المدوية، لكنه على المستوى البلاغي يتميز بفقره اللغوي الشديد ويقوم من الناحية النحوية على الحذف والغموض، الأمر الذي يجعل قراءة العنوان لا يمكن أن تحقق أهدافها إلا في ضوء وجود معنى ثانٍ يضاف إلى المعنى السطحي لأن العنوان يأتي كجزء من الوظيفة الكلية للعمل الأدبي وقد اقتصر هنا على كلمة واحدة، تكشف من الناحية السيميائية عن علاقة عضوية مع العمل إذ تشكل بنية تعادلية كبرى يحيل كل من محوريها الأساسيين النص/ العنوان على بعضهما البعض، كما تكشف قراءته عن الإطار السيوسولوجي والتناصي الذي يمكن أن تندرج فيه عملية الاستقبال، ما يكشف عن المعنى الرمزي الذي يدل على القوة المخفية والصوت المجلجل الذي يوقظ الناس من الغفلة والأوهام ويولد عندهم الرهبّة والخوف و يجعل الوعي يصحو على صورة الواقع المحكوم بالقهر

والرعب، والاستبداد والتخلف، وهو ما شكّل عوامل الهزيمة المدوية التي كشفت عنها حرب حزيران عام ١٩٦٧ التي جاء صدور المجموعة بعدها لكي يعبر عن وعي القاص بالواقع المرير وروّيته إلى الآثار التي ولدتها هذه الهزيمة في الوجدان العام للأمة، وبذلك فإن العنوان يستمد دلالاته من الواقع الذي يحيل عليه ويستدعيه في قصص المجموعة في نفس الوقت الذي يتعالق فيه مع العناوين الداخلية سواء على مستوى البنية اللغوية أو على مستوى البنية النحوية أو الدلالية (السجن _ جوع _ الهزيمة _ الكذب _ اللحي...).

ولا يختلف عنوان المجموعة الرابعة (دمشق الحرائق) (١٣) عن العناوين السابقة من حيث بنيته اللغوية أو النحوية أو الدلالية فهو اسم موصوف يبرز دوره المهم من كونه يحدد اسم المكان الذي ستجري فيه أحداث قصص المجموعة، فهو يتألف من جملة اسمية، الاسم الأول فيها يأتي خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هي أو هذه، ودمشق التي هي اسم علم يدل على مكان محدد يأتي بعدها اسم مضاف هو الحرائق وبذلك فإن المعنى الدلالي للعنوان المكاني يتحقق من خلال علاقة الإضافة التي تحمل معنى التدمير والخراب التي توحى بها كلمة الحرائق، وما يميز عنوان هذه المجموعة هو أنه العنوان الوحيد في أعمال المرحلة الأولى التي يحمل فيها دلالة كلية تستغرق قصص المجموعة وتختزل معناها لاسيما وأن اسم المكان فيه يشكل العالم الذي تجري فيه أحداث جميع قصص المجموعة ويتم استحضار علاماته الدالة على عالم الحارة الشعبية بشكل خاص، وبذلك فهو ينفرد عن العناوين الأخرى من حيث ما يشكله كنواة بنية دلالية تستغرق قصص المجموعة وتختزل معناها. إن العنوان يأتي هنا رمزاً ذا دلالة بديلة للمتن الحكائي وإذا كان العنوان حاضراً في البدء فإنه موجود داخل السرد لأنه يشكل الفضاء المكاني الذي تتحرك



بمناية نواة بنية دلالية أولى تحفز على القراءة وتؤثر في أفق توقع القارئ، إذ يوحي معناه أن هناك استمرارية واستكمالاً لعملية الخلق يحدث وهو ما تحاول قصص المجموعة أن تكشف عنه وبذلك ثمة عقد يقوم بين العنوان والعمل القصصي يفترض التكمال في الوظيفتين اللتين يؤديهما كل من العنوان وقصص المجموعة حيث تحل سلطة القهر والاستبداد محل الخالق وتغدو المهمة التي تقوم بها السلطة هي التعديل في طبيعة المخلوقات لكي تستطيع تدجينها والسيطرة عليها كما تكشف عن ذلك القصة التي حملت العنوان نفسه، وبذلك يكون العنوان ذا دلالة جزئية يحيل على جزء من العمل وإن كانت قصص العمل تتقاطع في مضامينها ورواها التي تقدمها على هذا الصعيد من التجربة المحكومة بالقهر والعنف والاستلاب لشخصيات قصص المجموعة.

تؤسس المجموعة السادسة (نداء نوح) (١٥) والتي صدرت بعد عقد ونيف من الزمن على توقفه عن النشر لبداية تحول في استراتيجية العنونة تقوم على الإحياء بكلية تمثيله للنص واستقلاله الكياني النسبي عن العناوين الداخلية وسوف تظل هذه الاستراتيجية في العنونة مستمرة في جميع أعماله التالية، بعد أن تخطى عن انتخاب أحد العناوين الداخلية لكي يكون عنواناً للعمل، وكما هو واضح فإن العنوان يستدعي الشخصية الدينية المعروفة نوح، والتي ارتبط اسمها بقصة الطوفان التي تروي ما قام به نوح من انتخاب زوجين من كل مخلوقات الأرض، وحملها معه في السفينة التي صنعها من أجل إنقاذ الحياة من الغناء الداهم قبل اندياح الطوفان الذي أرسله الله لكي يغسل الأرض من شرور الإنسان وفساده وجوره، وينطوي استدعاء هذه الشخصية في العنوان على مقاصد محددة يشير إليها نداء نوح الذي يعطى من جديد لكي ينبذ الناس إلى طوفان آخرأت إذا استمروا في ممارسة شرورهم وفسادهم وظلمهم

فيه شخصياتها، وتظهر وظيفة العنوان السيميائية في كونه علامة تحيل على النص وتخلق أفق التوقع عند القارئ كما تحفز على القراءة من خلال معناها الصادم والغريب، فيظهر دور العنوان في رسم معاني قصص المجموعة، التي تقوم هي الأخرى بوسمه أيضاً، وكما يأتي هذا العنوان صادمًا في معناه الدلالي بالنسبة إلى المتلقي الذي يحمل صورة مختلفة لهذه المدينة التي ترمز إلى الخضرة والجمال، فإن عالم السرد الحكائي في هذه المجموعة يأتي صادمًا هو الآخر من حيث مظاهر العنف القاسية التي تتبدى من خلال سلوك شخص قصص المجموعة المعبر عن واقع التخلف والجهل والاستبداد والقهر على المستويين السياسي والاجتماعي. يشكل عنوان المجموعة الخامسة الذي يحمل دلالة زمنية (النمر في اليوم العاشر) (١٤) خروجًا على صعيد البنية اللغوية من حيث الطول النسبي للعنوان، لكنه على مستوى البنية النحوية يتقاطع مع تلك العناوين السابقة إذ يتألف من جملة اسمية تبدأ باسم معرف، كما يتقاطع مع تلك العناوين من خلال بنيته المجازية الدالة والموجبة، والتي تتضمن مكونًا حديثًا ديناميًا عبر ما تدل عليه من تحول في وضعية الحدث الذي هو عملية الخلق كما سيكشف عن ذلك مضمون القصة التي حملت العنوان. وفي حين يحيل العنوان على مرجعية نصية خارجية ينشئ تناصه معها هي مرجعية قصة الخلق التوراتية التي تتحدث أن قصة خلق العالم والكائنات تمت في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح الله، لكن القاص جعل كلمة النمر التي تنصدر العنوان هي المخلوقات التي يتم التعالق من خلالها مع قصة الخلق الأولى، ولاشك أن اختيار القاص لهذا الحيوان الذي يتميز بوقته وشدة افتراسه لضحاياه ينطوي على مقاصد دلالية تتناسب مع المعنى الدلالي الذي يسعى العنوان للإحياء به، والذي يحمل معنى الزيادة في عدد الأيام ما يجعله

في الأرض، ولذلك لا يمكن فهم دلالات العنوان دون الرجوع إلى المرجع النصي الديني الذي تفسر دلالية العنوان فيه، والذي يستدعي معه فضائه التخيلي والولوج على صعيد البنية اللغوية والنحوية. يتميز العنوان باقتصاده اللغوي الشديد، فهو يتألف من كلمتين تأتي الأولى منهما اسماً نكرة مضافاً إلى اسم علم ما يجعلها معرفة بالإضافة، وهي جواب لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، وهو يتضمن معنى التحذير ويتعلق على مستوى بنيته الدلالية وإحالاته النصية مع العنوان السابق إذ يحيل كل منهما على مرجعية نصية توراتية يستدعيها ويستدعي معها فضاءها الوجداني الحاضر في الوجدان الجمعي، وعلى غرار العناوين السابقة يتميز هذا العنوان والعناوين التالية بالحذف والغموض الناشئ عن هذا الحذف على المستوى التركيبي ما يؤدي إلى تولد الغموض على المستوى الدلالي.

العنوان السابع (سنضحك) (١٧) هو العنوان الوحيد من بين عناوين أعمال القاص الذي يتألف من فعل بصيغة الحاضر المستمر المتصلة بسين الاستقبال التي تشير إلى ما سيحدث في المستقبل، ويحمل هذا العنوان معنى يدل على الفرح والسرور كما توحى بذلك عملية استقبال العنوان بحكم موقعه الأولي بالنسبة إلى النص والمسافة المائتة التي يقيمها من خلال هذا الموقع، وسيشكل هذا صدمة لأفق التوقع إذ سيكون المعنى المقصود مختلفاً، وهو ما يجعل قراءة العنوان لا تتحقق بمعزل عن التعالق القائم مع نصوص العمل التي يحيل عليها، كما هي تمثيل عليه، لأن انكشاف المعنى لن يتم خارج الإطار الحكائي للسرد القصصي، الذي ينطلق من رؤية سردية أو منظور سردي ساخر يندرج في إطار الكوميديا السوداء، التي ميزت تجربة الكاتب.

بدا من العنوان التالي (الحصرم) (١٦) سنشهد تكثيفاً وفقرًا شديداً في بنية العنوان يقوِّض مع

ميل لغة السرد القصصي إلى التقديرية والتكثيف الشديد كما سيتخلل عن سماته البلاغية التي غالباً ما تميز بها في أعماله السابقة، فالعنوان يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرف لغير العنب قبل نضوجه، وهو في معناه يحيل على مرجعية خارجية يستدعيها هي مرجعية النص الإنجيلي الذي يتضمن ما قاله السيد المسيح من أن الآباء يأكلون الحصرم والأبناء يضرسون، الأمر الذي يكشف كما هي أغلب عناوين القاص عن الحذف والغموض الذي يميز هذه العناوين من ناحية بنيتها النحوية ما يجعل قراءة المعنى الدلالي للعنوان يتطلب العودة إلى هذه المرجعية لإدراك هذا المعنى الذي يوحى بمضمون التجربة القاسية التي يعيشها الأبناء في الواقع العربي الراهن، والتي هي بمثابة الإرث الثقيل الذي خلفه الآباء إلى الأبناء، وهذا يجعل العنوان يمثل مقتحاحاً دلالياً يسهم في إكسابنا معرفة بالرؤية التي يقدمها النص، وفي أفق التوقع كونه يشكل بنية صغرى تحيل على بنية النص الكبرى، وهو ما سنكتشفه عند دراسة تعالق بنية العنوان عامودياً مع بنية نصوص المجموعة ويأتي عنوان المجموعة الثامنة (تكسير ركب) (١٨) من حيث بنيتها النحوية واللغوية على غرار أسلوب العنونة السابق فهو يتألف من جملة خبرية يأتي الاسم فيها خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذا أو هو، وقد جرى تعريفه بالإضافة، ولذلك فإن قراءة بنيتها الدلالية ترتبط بالبنية النحوية للعنوان ومن المعروف أن هذا المصطلح يستخدم عادة للتعبير المجازي عن الجلوس الطويل دون حركة، لكنه في هذا العنوان كما في العناوين الثلاثة السابقة يأتي في صيغة الجمع ويلعب وظيفة إخبارية تدل على فعل يحمل معنى التحطيم الذي يؤدي إلى العجز عن الوقوف أو الحركة، ولذلك تستدعي معرفة مدلولية العنوان قراءته في ضوء نصوص العمل نظراً لإيحائه بكلية تمثيله لنصوص العمل التي تحمل أرقاماً بدلاً من العناوين، وترتبط هذه الاستراتيجية في

تنوع عناوين

مجموعات زكريا

تأمر على نوعين من

العنونة، نوع يوحى

بجزئية تمثيله

للنص ونوع ثاني

من العنونة يوحى

بكلية تمثيله

للنص

العمل، فإن هذا الاختيار يستند إلى ما تقوم به هذه العناوين من علاقة استبدالية يجعله يختزل مضمون التجربة التي تقدمها نصوص العمل القصصية، بالإضافة إلى ما تمتلكه من بنية جمالية وطاقة إيحائية، ويمكن القول إن هذه العلاقة تقوم على الإحالة المتبادلة فيما بينها ليس على مستوى البنية الدلالية وحسب، وإنما على مستوى البنيات الأخرى أيضاً نظراً لطبيعة المنظور الذي ينطلق منه في استراتيجية الكتابة للقصصية بشكل عام، وفي اختيار عناوين أعماله الخارجية والداخلية وهذا ما سوف تكشف عنه الدراسة لتلك العناوين في جميع أعماله.

تكشف القراءة لعناوين القصص الداخلية في مجموعة (سهول الجواد الأبيض) عن التعالق القائم بين هذه العناوين والعنوان الرئيس على صعيد البنية اللغوية والبنية النحوية والبنية الدلالية فالمجموعة تحتوي على أحد عشر عنواناً منها سبعة عناوين تتكون من جملة اسمية ذات طابع وصفي، هي (الأغنية الزرقاء الخشنة - الرجل الزنجي - سهول الجواد الأبيض - رجل من دمشق - النجوم فوق الغاية - النهر ميت - قرنظلة للإسفلت المتعب) بينما تتألف ثلاثة عناوين من كلمة واحدة هي اسم مفرد معرف (القبو - الصيف - الكنز) وهذه الأسماء الثلاثة هي اسم مكان (القبو)، واسم زمان (الصيف)، واسم جماد (الكنز)، وما يميز هذه الأسماء على المستوى النحوي أنها باستثناء عنوان واحد تأتي بصيغة الاسم المفرد، ومعزفة إما بال التعريف أو بالإضافة ما عدا العنوان الأخير في المجموعة (قرنظلة للإسفلت المتعب)، وتتسم هذه العناوين المركبة ببنيته المجازية التي تتساوق مع لغة السرد ذات البنية المجازية، الأمر الذي يجعلها تحيل على لغة السرد كما هي لغة السرد تحيل عليها، كذلك يظهر التناص بين هذه العناوين على صعيد بنيتهما النحوي بالحذف الذي يولد فجوة تؤدي إلى خلق الغموض على المستوى الدلالي لهذه العناوين..

العنونة بالدلالة الكمية التي تشكل خرقاً لمبدأ العنونة، والتي تدل على صور التفسير التي تحدث في الواقع من قبل سلطة الاستبداد الاجتماعي والسياسي، والتي تقود إلى العجز عن الوقوف في وجه هذه السلطة، الأمر الذي يكشف عن المعنى المجازي الذي يحمله العنوان.

القنفذ (١٩) عنوان المجموعة العاشرة يحمل اسم حيوان يبني بيته الذي يحفره داخل الأرض، وهو حيوان شوكي ما إن تقترب منه حتى يتكوم على نفسه ويتحول إلى كومة من الأشواك، وقد اختار القاص هذا العنوان الذي يتألف من اسم مفرد غير معرف هو خبر لمبدأ محذوف تقديره هذا أو هو، لكي يوحي بالمعنى الدلالي الذي يمثل سلوك هذا الحيوان في الحياة، وإذا كان العنوان يشكل واجهة إشارية ذات وظيفة إيحائية، فإن العنوان هنا يقدر ما يحيل على مرجعية خارجية يستمد بعضها من معناه منها فهو يحيل على مرجعية نصية داخلية هي مرجعية العمل الذي يسمه لكي يصب فيه بعضاً من معناه ويستمد منه شيئاً من معناه أيضاً، وتظهر حالة التماثل بين القنفذ وشخصية السارد في هذه القصص من خلال فعل الحفر الذي يقوم به كل واحد منهما، الأول في الأرض والثاني في ذاكرة الطفولة، والماضي الذي عاش فيه ممثلاً في الواقع الاجتماعي الذي تشكل فيه وعيه الأول، وأدرك خلاله مفارقات الإنسان والحياة الساخرة من حوله.

القراءة العمودية لبنية العنوان

يظهر التعالق بين بنية العنوان الرئيس والعناوين الداخلية على مستويات عديدة منها أن أربعة عناوين من عناوين أعماله القصصية الخمسة الأولى، هي عناوين فرعية تم انتخابها من خلال منظور بلاغي، لكي تكون عناوين رئيسية بقصد يحفز عليها، وعلى الرغم مما يمكن أن توحى به من حيث جزئية تمثيلها لنصوص

تؤسس المجموعة
السادسة: (نداء نوح)
والتي صدرت بعد عقد
ونيف من الزمن على
تولده عن النشر
لبداية تحول في
استراتيجية العنونة
تقوم على الإحالة
بكلية تمثيله للنص
واستقلاله الكياني
النسبي عن العناوين
الداخلية وسوف نظل
هذه الإستراتيجية في
العنونة مستمرة في
جميع أعماله التالية

الأطفال - خضراء - الهزيمة - الكذب - الرعد)، تتوزع هذه العناوين على تسعة عناوين معرفة بينما هناك عنوانان جاءا اسمي نكرة، وكما هو واضح فإن العنوان الرئيس كان عنوانا فرعيا لإحدى القصص جرى انتخابه بسبب ما ينطوي عليه من معنى دلالي يشكل جماع الوحدة الدلالية للعمل ويسهم في خلق أفق التوقع عند المتلقي ما يجعله يشكل مفتاحا دلاليا. إن التشاكل على صعيد البنية النحوية واللغوية والدلالية يحول هو الآخر على لغة السرد الحكائي، كما تحيل بنية هذه اللغة على بنية العناوين وهذا ما يجعل العناوين بمثابة مفاتيح تقود المتلقي إلى ولوج عالم النص الحكائي، وفي هذا السياق يتراجع عدد العناوين التي تتألف من جملة أو شبه جملة (العرس الشرقي - الشرطي والحصان - النابالم النابالم - الذي أحرق السفن - عباد الله - في يوم مرج).

مع مجموعة دمشق الحرائق يظهر تحول أساسي في استراتيجية العنونة يتجلى في استقلالية العنوان عن العناوين الداخلية من حيث ما بات يوحي به من كلية تمثيلة لقصص المجموعة بعد أن تخلى القاص عن عملية انتخاب عنوان فرعي لكي يكون عنوانا رئيسا، ويدل هذا التبدل في استراتيجية العنونة على تبدل في رؤية القاص إلى وظيفة العنوان باعتباره يؤدي وظيفتين إرجاعية وشعرية ويقوم بوظيفة تمثيلة لقصص المجموعة فالعنوان الذي يحيل على مكان محدد هو مدينة دمشق، يشكل الكمان الذي تدور فيه أحداث القصص وتتحرك فيه شخصياتها إذ تمثل الحارة الشعبية القديمة العالم المكاني الذي تجري فيه تلك الأحداث وتتحرك الشخصيات، ولذلك يلعب العنوان دورا هاما في أفق توقع القارئ، وتأويل النص فهو مركب اسمي ذو طابع استعاري يختزل النص مبنى ومعنى.

إن التعالق بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية يبرز من خلال البنية اللغوية والنحوية والدلالية التي يشترك فيها كل من العنوان

تحتوي مجموعة (ربيع في الرماد) على أحد عشر عنوانا داخليا، تتألف خمسة عناوين منها من جملة اسمية هي (تلج آخر الليل - الباب القديم - شمس صغيرة - الوجه الأول - ربيع في الرماد) ويأتي عنوان واحد من جملة فعلية (سيرحل الدخان)، وهناك خمسة عناوين تتميز بقرعها اللغوي الشديد إذ تتألف من كلمة واحدة، وهذه العناوين الخمسة تتوزع على ثلاثة عناوين هي أسماء مفردة (الجريمة - النهر - القرصان) يدل الاسم الأول على معنى مجرد، ويدل الاسم الثاني على مكان، في حين يمثل الثالث صفة تدل على شخصية محددة، وينفرد عنوان واحد بكونه اسما مركبا هو (جنكيزخان)، بينما هناك عنوان واحد أيضا يأتي بصيغة الجمع (العصافير)، وكما نلاحظ فإن جميع العناوين هي أسماء معرفة بآل التعريف، وهي بهذه الصيغة تأتي متماثلة من حيث بنيتها النحوية واللغوية والشعرية مع عناوين المجموعة السابقة، ما يكشف عن التعالق القائم بين هذه العناوين على مستوى استراتيجية العنونة، وشعريتها التي يمكن أن تتبدى واضحة من خلال التعالق الموجود بين هذه العناوين وقصص المجموعة لاسيما على مستوى البنية اللغوية والمجازية التي تميز بنية العنوان، ولغة السرد الحكائي في قصص المجموعة.

ولا تختلف عناوين مجموعة الرعد من حيث بنيتها وشعريتها عن العناوين السابقة سواء على مستوى التعالق الموجود بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، أو التعالق القائم بين هذه العناوين وقصص المجموعة التي يتميز عنوانها الرئيس بقرعها اللغوي الشديد إذ يتألف من كلمة واحدة هي اسم معرفة، وتكشف عناوين القصص عن تعالقها مع العنوان الرئيس من خلال قرعها اللغوي الشديد أيضا فهناك أحد عشر عنوانا من عناوين المجموعة البالغة ثمانية عشر عنوانا يتألف من كلمة واحدة (السجن - الصقر - المتهم - الاحي - الفسيان - جوع -

المؤلف، فالعنوان الذي يوحي بجزئية تمثيلية للنص يوجه انتباه المتلقي إلى قصة الخلق التوراتية التي تروي أن الله خلق العالم والحياة في ستة أيام وفي اليوم السابع استراح، وتأتي الزيادة في عدد الأيام لتوحي بالزيادة في أيام الخلق التي تدل على الاستمرارية، ولذلك يحول العنوان على النص الذي يحمل نفس العنوان لإدراك المعنى الدلالي الذي ينطوي عليه هذا العنوان خاصة وأن قصة الخلق تتحدث عن خلق العالم والحياة، في حين أن العنوان يختار اسماً معرقاً بصيغة الجمع لحيوان مفترس، ينطوي اختباره على مقاصد دلالية تحيل على النص، في الوقت الذي يتميز فيه بطابعه الكناني والرمزي يوحي بجزئية تمثيلية للنص، لكونه عنواناً داخلياً لإحدى قصص المجموعة. وإذا كان العنوان الرئيس يتميز بطوله النسبي فإن العناوين الداخلية تأتي على خلاف ذلك لأول مرة فهي تتألف من كلمة واحدة في الغالب (الزهرة - الأعداء - الفئق - السهرة - الابتسامة - رندا - الاغتيال - الفريسة - الملك)، وهذه الكلمات تدل إما على نبات أو مكان، أو اسم علم مؤنث لوصفة، أو معنى مجرد، ويقابل هذه العناوين التي يبلغ عددها تسعة عناوين، سبعة عناوين أخرى تتميز بطولها، هي (يوسف.. يوسف الصغير الجميل الهالك - في ليلة من الليالي - النمر في اليوم العاشر - ما حدث المدينة التي كانت نائمة - لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل - ملخص ما لمحمد الحمودي - مغامرتي الأخيرة) أو هي شبه جملة (في ليلة من الليالي)، أو جملة منفية (لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل) أو هي شبه جملة (في ليلة من الليالي)، أو جملة منفية (لا غيمة للأشجار ولا أجنحة فوق الجبل). إن السمة المميزة لهذه العناوين هي بنوتها الشعرية ذات الوظيفة الإيحائية، إذ يلعب العنوان دوراً محورياً في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقة الاتصال والانفصال مع النص، ولا تتحدد

الرئيس والعناوين الداخلية، فهي بنية تتميز باقتصادها اللغوي الواضح ويكونها تتألف من جملة اسمية خبرية في الغالب (الشجرة الخضراء - القرباب لنا وللطيور السماء - موت الياسمين - الطفل نائم - الرغبة الياس - وجه القمر - رجل غاضب - الزاية السوداء - أرض صلبة صغيرة - موت الشعر الأسود - حارة السعدي - شمس للصغار - النار والماء - حقل البنفسج - رحيل إلى البحر - امرأة وحيدة)، أما العناوين التي تتألف من جملة فعلية فهي عنوان واحد (أقبل اليوم السابع)، في حين أن العناوين التي تتألف من كلمة واحدة تبلغ تسعة عناوين هي (الليل - الحب - الإعدام - الخراف - الاستغاثة - الشنفرى - البدي - العائلة - الحفرة)، وتدل إما على اسم علم أو اسم مكان أو اسم زمان أو اسم مجرد أو اسم حيوان وجميع هذه الأسماء تأتي بصيغة المفرد ومعرفة بال التعريف ولو حاولنا قراءة المعنى الدلالي لهذه العناوين لوجدنا أنها توحي بمعاني الخوف وموت الجمال والوحشة وهذا يكشف عن التداخل القائم بين هذه العناوين والعنوان الرئيس على المستوى الدلالي والإيحائي ويدل على العلاقة الارتباطية العضوية القائمة بين هذه العناوين وعلى تداخل الوظيفة الإيحائية مع الوظيفة الإعلان، ويفرد عنوان واحد من هذه العناوين بكونه يتألف من شبه جملة (في الصحراء).

ويعود العنوان الرئيس في مجموعة النمر في اليوم العاشر لينسخ العلاقة السابقة بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، إذ يوحي بجزئية تمثيلية لنصوص قصص المجموعة نظراً لكونه عنواناً فرعياً جرى انتخابه لهذه الوظيفة بهدف يحفز عليه، وهو المعنى الدلالي والإيحائي النابع من المستوى التناصلي الذي يقيمه مع مرجعية خارجية يستدعيها ويستدعي معها فضاءها الوجداني والتخييلي، وتكمن أهمية الاختيار في كون العنوان يلعب دوراً إيحائياً وإشارياً مهماً إلى جانب ما يقوم به من إعلان وإظهار لقصدية

هذه العلاقة من خلال البعد الإيصالي للعنوان فحسب، وإنما من خلال البعد الجمالي ص ١١٥، فالعنوان كما يقول جون كوهن هو جزء من التشكيل اللغوي للنص، ويظهر ذلك واضحاً في البنية المجازية والإستعارية للعنوان، وتعالقها مع بنية اللغة السردية في قصص المجموعة، ما يجعل كل من العنوان ولغة السرد يحيلان على بعضهما البعض، ويؤكدان على الوظيفة الانفعالية للغة من خلال ما تتسم به هذه اللغة من سحر بلاغي يؤثر في المتلقي.

بعد مجموعة النور في اليوم العاشر توقف زكريا عن النشر أكثر من عقد ونصف، حتى صدرت مجموعته السادسة (نداء نوح)، وقد شكلت هذه المجموعة تحولا في استراتيجية العنوان التي ارتبطت باستراتيجية الكتابة القصصية في هذه التجربة التي شهدت تحولا واضحا على هذا المستوى بسبب التعالق القائم بين العنوان ولغة النص السردية، وقد بدا هذا التبدل في طبيعة اللغة التي اتسمت بالتقريبية والتجريد، وفي استخدام رؤية عين الطائر في تقديم وقائع السرد الحكائي، ورغم هذا التبدل ظلت البنية النحوية للعنوان تحيل على بنية العناوين السابقة، كما ظلت البنية تتسم بميلها الشديد إلى التكتيف والاقتصاد في اللغة، إلى جانب كون العنوان الرئيس رغم ما يتمتع به من استقلالية بحكم موقعه الأولي، ظل يحيل على مرجعية نصية خارجية لا يمكن فهم معناه الدلالي دون معرفة المرجعية التي يحيل عليها، وهي هنا مرجعية دينية توراتية تتمثل في قصة طوفان نوح، الأمر الذي يجعل هذا النداء هو الصرخة التي يطلقها قبل أن يدهم الأرض الطوفان من جديد بعد أن تزايدت شرور الإنسان وفساده وجوره في الأرض. وفي الوقت الذي لا يمكن قراءة دلالة العنوان خارج النص الذي يحيل عليه، فإن العنوان يقيم تناصه أيضا مع العناوين الداخلية التي يحيل عليها كما هي تحيل عليه، ومع النصوص القصصية

للمجموعة، أي أن العنوان يقيم تعالقه أفقيا وعموديا كما سنلاحظ بعد قليل سواء على مستوى علاقته مع العناوين الداخلية أو على مستوى علاقة هذه العناوين مع القصص التي تسمها وتشكل بؤرة دلالية لها.

على الرغم من هذا التحول في استراتيجية بناء العنوان واشتغاله الدلالي بقيت البنية النحوية له محافظة على بنيتها السابقة ولو فحصنا العناوين الداخلية لقصص المجموعة لوجدنا أن هذه العناوين تتفاوت من حيث طول العنوان وقصره ويغلب عليها من ناحية البنية النحوية المكون الاسمي وهي أما تحمل معنى زمانيا أو اسما مركبا وغالبا ما يأتي الاسم نكرة ويجري تعريفه بالإضافة في حين تستدعي هذه العناوين أسماء تاريخية وأدبية تناصرها معها (اليوم الأخير للوسواس الخناس _ عبدالله بن المقفع _ إعدام الموت _ عنتره النبطي _ الخارجون من الكهف _ آخر المرافئ _ الشمس منبؤة _ نبوءة كافر الاخشدي _ الجالس والواقف _ شهريار وشهرزاد _ ليلة الطيش _ جريمة الماء _ حكايات جحا الدمشقي _ رجال في الجنة)، وينفرد عنوانان بكونهما يتألفان من جملة فعلية الأولى تأتي بصيغة الفعل الماضي والثانية بصيغة المضارع المبني للمجهول (قال الملك لوزيره _ يحكى عن عباس بن فرناس). ويتقدم العنوان الذي يتميز بطوله على العناوين التي تعتمد على التكتيف والاختزال على مستوى البنية اللغوية إذ نجد هناك ثلاثة وعشرين عنوانا طويلا مقابل اثني عشر عنوانا قصيرا. ويظهر التنوع في بنية العنوان إذ نجد أن هناك عناوين تبدأ بظرف (بعيدا عن البيت) وعناوين أخرى تبدأ بأداة تعجب (ما أكثر) أو بأداة استفهام (من قتل الجنرال كليبر) أو هو يتألف من شبه جملة (من الألف إلى الياء) ولاشك أن هذا التنوع في بنية العنوان يدل على أهمية الوظيفة التي بات يلعبها العنوان سواء على مستوى إنتاج الدلالة وأفق التوقع أو على صعيد التحفيز القرائي لكن ما

إن التعالق بين
العنوان الرئيس
والعناوين الداخلية
يبرز من خلال البنية
النحوية و النحوية
والدالية التي
يشترك فيها كل من
العنوان الرئيس
والعناوين الداخلية.

للدلالة على واقع الحال وهو يحمل معنى مجازيا ذا تكوين بصري، أما العنوان الأخير في المجموعة (بعض ما جرى لنا) فيحمل معنى سرديا بصيغة الجمع يدل على جماعة المتكلمين وإذا كان العنوان الأول يشير إلى استحالة الرؤية أو انسداد الأفق بسبب الظلمة الكثيفة فإنه يحمل دلالات مكانية في حين أن العنوان الأخير يحمل دلالات زمنية ويشير إلى وقائع وأحداث جزئية حدثت هي جزء من تجربة أوسع وأكبر بهدف الإحياء بواقعية هذه الأحداث التي يتولى السرد القصصي تقديمها في هذه المجموعة.

عنوان المجموعة السابعة (الحصرم) يتصل مع عنوان المجموعة السابقة ويفصل عنه في الآن ذاته، فهو يتصل معه على مستوى فقره اللغوي الشديد إذ إن كلا العنوانين يتألف من كلمة واحدة أما الانفصال فيحدث على مستوى البنية النحوية فالعنوان الأول يتألف من فعل يحمل معنى الاستمرارية والعنوان الثاني يدل على اسم ثمر نباتي لم ينضج بعد، ويتصل العنوانان على مستوى البنية الدلالية إذ يوحي العنوانان بمعنى السخرية والضحك وذلك من خلال التناص الذي يحققه العنوان الثاني مع الرجعية النصية لقصة الثعلب والناطور المعروفة كما يمكن تأويل العنوان على أساس التعالق الذي يقيمه العنوان مع العمل الذي يمنحه اسمه باعتبار أن هذه السرد القصصية وما تقدمه من حكايات ووقائع ساخرة هي أشبه بالحصرم أي العنب الذي لم ينضج بعد والذي يؤدي إلى أن تضرس أسنان من يأكله بسبب حموضة هذه الفاكهة الفجة.

تتوزع عناوين الداخلية للمجموعة على تسعة وخمسين عنوانا فرعيا، منها اثنان وثلاثون عنوانا طويلا نسبيا وسبعة وعشرون عنوانا يتألف من كلمة واحدة، وجميع هذه العناوين تتألف من جملة اسمية يبدأ باسم معرف أو نكرة، باستثناء جملة تبدأ بحرف نفي وأخرى باسم إشارة، وتأتي العناوين التي تتألف من كلمة

بلغت النظر في هذه العناوين هو تناسعها مع الكثير من الأسماء التاريخية التي تستدعيها أو مع الأسماء التراثية (عبد الله بن المقفع - عنترة النبطي - كافور الأشعدي - عباس بن فرناس - شهریار وشهرزاد - جحا الدمشقي) بالإضافة إلى بعض الأسماء التي تحمل معنى دينيا (الوسواس الخناس - الكهف - الجنة) ويقدر ما يشير هذا التنوع إلى ثراء في المرجعيات الثقافية فإنها تكشف عن مقاصد تتعلق بموضوع التلقي والاستقبال عند القارئ الذي يعرف تلك الأسماء التي تشكل جزءا من وعيه الجماعي وذاكرته الثقافية ما يعني أن استدعاءها هو استدعاء لفضائها الوجداني والتخييلي، ويستخدم القاص مبدأ التحويل والاستدعاء في هذا التناص من خلال الخروج على الدلالة المعروفة والقارة تاريخيا لتلك الشخصيات ما يشكل خرقا لأفق التوقع يتناسب مع الدلالة المعاصرة التي تكتسبها في هذه القصص.

عنوان المجموعة السابعة يتألف من فعل مضارع متصل بسين الاستقبال وهو العنوان الوحيد الذي يتألف من فعل يحمل معنى الاستمرارية ويدل على الفرص والسرور إلا إن قراءة العنوان باعتباره نصا صغيرا ملحقا بالنص الكبير ستفرض قراءتين مختلفتين، القراءة الأولى تكون من العنوان إلى النص وهنا سوف تلعب أولية العنوان من حيث الموقع والاستقبال والتلقي دورا في إنتاج دلالة أولية يوحي بها هذا العنوان الفقير بلفظه في ضوء الدلالة المعروفة، أما القراءة الثانية فتكون من النص إلى العنوان، وفي هذا المستوى من القراءة سيجعل العنوان دلالة مختلفة هي السخرية للمرة أو ما يسمى بالضحك الأسود الناجم عن غرابة الحال الذي بلغه الواقع العربي المتردي في بؤسه وسقوطه وتهوره وسيطرة قيم الاستهلاك المادية عليه مقابل سقوط القيم الإنسانية النبيلة ما سيجعل فعل الضحك مستمرا، ويأتي عنوان القصة الأولى في المجموعة (ظلمات فوق ظلمات)

تدل على الكم ما يوحي بأن القصص التي تحتوي عليها المجموعة تحولت إلى متوالية قصصية تشتمل على قصص تميل في لغتها إلى التكثيف الشديد والاختزال والتجريد وكذلك الأمر في بنيتها السردية والحكاية التي حاول القاص في قصصه الأولى أن يستعيد وظيفة القصة التقليدية القائمة على الدعاية والإمتاع والتفكه، لكنه مع مجموعة القنفذ عاد إلى أسلوب العنونة المعتاد بالنسبة إلى عنونة القصص دون أن يتخلّى عن التكثيف الواضح في لغته السردية كما يكشف عن ذلك عنوان المجموعة الذي يتألف من كلمة واحدة هي اسم حيوان صغير يتميز بشوكه الذي يحمي جسده من الخارج، ويوحي هذا العنوان بشمولية تمثيله لنصوص العمل كونه لا يحيل على جزء منه ويأتي باعتباره كناية عن العمل الذي تستحوذ على بطولة القصص فيه شخصية واحدة هي شخصية الطفل التي تستعيد بعض حكايات طفولتها الدالة فهي أشبه بالقنفذ الذي يحفر بيته في الأرض يحفر في ذاكرة الماضي / الطفولة أو في ذاكرة الحكاية ليعيش فيه مستعيداً ألفه وسحر ذلك العالم الثري بحيوات الإنسان ومفارقاته المدهشة والمثيرة.

وفي حين كان من الممكن أن تحيل بنية العنوان اللغوية للعنوان الرئيس على البنية اللغوية للعناوين الداخلية من ناحية المنظور البلاغي لها، كما كانت العادة في أعماله السابقة فإن إستراتيجية العنونة في هذه المجموعة تختلف على هذا المستوى، وتلتقي على مستوى البنية النحوية إذ إن العناوين الداخلية تتألف من جمل اسمية بلغ عددها واحداً وعشرين عنواناً مقابل عناوين يتألفان من فعلين العنوان الأول جاء بصيغة فعل المضارع المتصل بسين الاستقبال (سأعطي سيفاً)، والعنوان الثاني جاء بصيغة الماضي (سألت) وتحيل لغة العنوان في جانب هام منها على لغة البيئة الشعبية التي تجري

واحدة معرفة باستثناء عنوان يأتي بصيغة الجمع (رجال) وتخلو هذه العناوين من أي عنوان ذي صيغة فعلية أو شبه جملة، أما بالنسبة للعناوين التي تأتي بصيغة المفرد فهي تتوزع على خمسة عناوين هي اسم يدل على مكان (الشركة- الأدغال- الحطام- النهر- الجنة) وهناك عنوانان هما اسم يدل على حيوان (القطه- الوحش) في حين أن باقي الأسماء هي صفات أو أسماء أشياء ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى العناوين المركبة فهي تتألف في الغالب من جمل تحمل معنى يدل على الزمان (يوم أشهب- نهار وليل - ليلة باردة- ستون سنة- الساعة الثامنة) وجمل تحمل مكاناً (الوطن المفدى- ملءة في زقاق- بيت آخر- قبو خاوي). وإذا كانت العناوين الطويلة نسبياً متقاربة من حيث عددها مع العناوين التي تتألف من كلمة واحدة فإن هذا التقارب يتحقق أيضاً على مستوى العناوين التي تحمل دلالة مكانية أو تروحي بها وكذلك الأمر بالنسبة إلى العناوين التي تحمل دلالة زمنية أو تروحي بها وفي جميع هذه العناوين نلاحظ أنها إما تحمل دلالة كلية تحيل على العمل ككل أو تحمل دلالة جزئية تحيل على جزء من العمل فيكون إما يتضمن اسم أو صفة بطل الحكاية، أو يحمل اسم المكان الذي جرت فيه أحداث القصة أو الزمان الذي حدثت فيه أو هو يحمل معنى رمزياً موحياً، أما الدلالة الثانية التي تحملها هذه العناوين فهي ما تشكل من علامة دالة على النص الذي تتوجه وتتعلق معه وبالتالي لا تخرج العنونة في استراتيجية بنائها عن وظيفتها الشعرية التي تجعلها تحيل على النص كما يحيل النص عليها بحيث تدخل في علاقة استبدالية معه.

ومع مجموعة تكسير ركب تدخل العنونة منعطفاً جديداً ومختلفاً عن استراتيجية العنونة السابقة إذ نلاحظ سعيها إلى خرق مبدأ العنونة من خلال الاستعاضة عن العنونة الكتابية بالعنونة الرقمية وكما هو معروف فإن العنونة الرقمية

علاقة الانفصال والاتصال التي يقيمها العنوان مع لغة السرد، وتدل على تناصر العنوان مع القصة الذي يعنونه، وإحاطته على التخييل السردية وتداخله مع الرؤية الشعرية للغة السرد في قصص المجموعة، إضافة إلى ما تتضمنه هذه العناوين من حذف على المستوى التركيبي للعنوان يؤدي إلى الغموض الحاصل على المستوى الدلالي لهذه العناوين.

المراجع:

- ١- سموطيقا الاتصال الأدبي - د. محمد فكري الجزار - الهيئة المصرية للكتاب - القاهرة ١٩٩٨
- ٢- الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية - د. عبد النبي ذاكر - دار السويدي للنشر أبو ظبي ٢٠٠٥.
- ٣- سموطيقا الاتصال الأدبي - د. محمد فكري الجزار... المرجع السابق.
- ٤- عالم النص - دراسة بنوية في الأساليب السردية - د. سلمان كاسد - دار الكندي - بيروت ٢٠٠٣
- ٥- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (١٩٧٠-٢٠٠٠) - تأليف الدكتور ناصر بقوب - بيروت ٢٠٠٤
- ٦- هوية العلامات العنصرية وبناء التأويل - شبيب حطيفي - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ٢٠٠٤.
- ٧- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية - الدكتور ناصر بقوب - المرجع السابق.
- ٨- اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية - تأليف الدكتور ناصر بقوب - ... المرجع السابق
- ٩- الشعر العربي الحديث - رشيد يحيائي - دار أفريقيا / الشرق - الدار البيضاء ١٩٩٨
- ١٠- الرحلة العربية إلى أوروبا وأمريكا والبلاد الروسية - د. عبد النبي ذاكر... المرجع السابق
- ١١- صهيل الجواد الأبيض - زكريا تامر - منشورات رياض الريس ط ٤ - بيروت ١٩٩٥.
- ١٢- ربيع في الرماد - زكريا تامر - منشورات رياض الريس ط ٣ - بيروت ١٩٩٤
- ١٣- الرعد - زكريا تامر - منشورات رياض الريس - ط ٢ - بيروت ١٩٩٤
- ١٤- دمشق المرائق - زكريا تامر - منشورات اتمان الكتاب العرب - دمشق ١٩٧٢
- ١٥- التعمور في اليوم العاشر - زكريا تامر - منشورات دار الآداب - بيروت ١٩٧٨
- ١٦- نداء نوح - زكريا تامر - منشورات رياض الريس - بيروت ١٩٩٤
- ١٧- سنشك - زكريا تامر - منشورات رياض الريس - بيروت ١٩٩٨.
- ١٨- المصرم زكريا تامر - منشورات رياض الريس - بيروت ٢٠٠٠.
- ١٩- تكبير ركب - زكريا تامر - منشورات رياض الريس - بيروت ٢٠٠٣
- ٢٠- القنفذ - زكريا تامر - منشورات رياض الريس - بيروت ٢٠٠٥.

أحداث القصص فيها، وهي البيئة الدمشقية التي عاش فيها القاص طفولته، كما تحيل العناوين الداخلية على قصص المجموعة التي تسمها وتدخل في علاقة تبادلية معها، فهي تتضمن دلالة جزئية تحيل من خلالها على إحدى شخصيات القصة أو على المكان الذي ستجري فيه الأحداث (صديقتي التي لا ترى - القطعة الواشية - الحقيقة). أو تتضمن دلالة عامة تميز العنوان بشمولية إيحائه، وهذه العنونة هي الغالبة على عناوين القصص ما يدل على التحالف القائم على مستوى البنية الدلالية بين العنوان الرئيس والعناوين الداخلية وتجر الإشارة إلى هذا الصدد إلى دلالة الضمائر المتصلة في العناوين الداخلية فهي تدل على الاتصال والحميمية في العلاقة كما في هذه العناوين (بيتنا - جدي يتكلم وجدتي نائمة - صديقتي التي لا ترى) وهذه الضمائر تحيل على ضمير المتكلم الذي هو الراوي أو الشخصي الساردة في القصص من جهة، ومن جهة ثانية تشمل هذه العناوين دلالات مختلفة تتصل بالتجربة الاجتماعية التي تتأسس على المكان الذي ستجري فيه أحداث القصة كما في العنوان الأول، وعلى العلاقات الواصلة بينه وبين شخص القصص في العناوين الآخرين واللذين يتضمنان أسماء موصوفة. وهكذا نجد أن هذه العناوين تؤدي إلى جانب وظائف التسمية والتعيين والتأثير في أفق التوقع الوظيفية الإيحائية والسوسولوجية التي تأتي في إطارها عملية الاستقبال والتلقي.

تتميز بعض عناوين المجموعة الداخلية ببنيتها الاستعارية الموحية، إذ لا تتمثل شعرية العنوان في خلق عنصر الغرابة والدهشة وحسب، وإنما تسهم في تحقيق العنصر الجمالي في القصة إذ تشكل لغة العنوان جزءا من لغة القصة الحكائي وتدخل في علاقة تبادلية معها (أخبار الحائط - القطعة الواشية - لغة الأسماك)، وهذا يكشف عن



أحكام التأويل وأخلاقياته عند ابن رشد

«التأويل» تعريفاً لا يمكن أن يكون إلا منخروطاً في موقف، ملتزماً بوضع إيديولوجي معين، لا محايداً، بريئاً. وفي الحضارة العربية الإسلامية، نجده تارة يتخذ اتجاهات كلامية وفقهية، كالحشوية والمجسمة والمشبّهة والحنبلية والظاهرية، ومعاني سلبية بمقتضى اعتماده على الدراية والفهم لا على الرواية والنقل، لاستخراج معاني النصوص، وتبعاً لذلك اعتبر كل من يؤلّ زنديقاً، إن لم يكن كافراً؛ لكننا في مقابل ذلك نجده يتخذ معاني إيجابية عند فرق أخرى، كالمعتزلة والشيعة والصوفية، حيث كان تأويلهم العقلي أو الرمزي للشريعة هو الذي يحدد هويتهم المذهبية ويعطيهم قوة حجاجية أمام خصومهم من الفرق الأخرى، بل إن فرقة كالمعتزلة ذهبت إلى اعتباره يصبح فريضة عين، فبدونه لا يصح عندهم الإيمان الصحيح.

محمد المصباحي

باحث أكاديمي من المغرب

المقابليتين، الشريعة الدينية والشريعة الفلسفية. وبالفعل، أثمر الجو التقابلي الأول موقفاً عدلاً لابن رشد بين أنصار التأويل وأعدائه، إذ دافع عن مشروعيته وعن حدوده في نفس الوقت. أما الجو التقابلي الثاني فقد أنتج تركيبه لعبارة متناقضة الأطراف تجمع بين التأويل والبرهان. ذلك أنه عُرف عن أبي الوليد أنه مارس التفسير بالنسبة للنصوص الفلسفية والعلمية، الأمر الذي جلب عليه أعداء العلم والانفتاح على الآخر، مما اضطره إلى تأليف كتابين للدفاع عن التأويل بمعنى التفسير، أي عن التأويل باعتباره برهاناً أو برهاناً، وهما فصل المقال وتهافت التهافت.

ولا بد أن نضيف إلى التقابليين المشار إليهما تقابلات أخرى كـ كيف نظرية التأويل الرشدية، نذكر من بينها التقابل بين الحقيقة والمجان، والتقابل بين الجمهور والخواص. إن هذا الوضع المعقد الذي أحاط بمسألة التأويل هو الذي جعل ابن رشد يطرح ما يشبه «آداب» للتأويل، أو بالأحرى «خريطة طريق» التأويل. فما هي عناصر هذه الخريطة؟

سننظم عنها من خلال أربعة محاور: (١) من التفسير إلى التأويل، (٢) التأويل بحث عن التواطؤ في الاسم، (٣) دواعي تأويل الشريعة (٤) حدود تأويل الشريعة. واضح أن تركيزنا سيكون على الشق الأول من التأويل الذي ينصب على النص الشرعي، لأننا سبق أن تناولنا آنية التفسير للرشدي في بحث سابق (١).

١. من التفسير إلى التأويل

يكاد إنتاج ابن رشد العلمي يتوزع بين تفسير وتأويل، تفسير للعلم والفلسفة، وتأويل للشريعة كي تسير الفلسفة؛ فهل معنى ذلك أننا أمام نوعين من القراءة يندرجان تحت جنس واحد، أم أمام جنسين مختلفين بالحد والموضوع؟ بعبارة أخرى، هل علاقة التفسير بالتأويل هي كعلاقة الحكمة بالشريعة، أختين في الرضاعة أم أنهما ينتميان إلى عائلتين مختلفتين؟

١. التفسير والتأويل مقاربتان مختلفتان بالحد والموضوع

من الصعب الجزم في هذا الموضوع، لأن هناك من العناصر ما تسمح بإجابتين متقابلتين. فمن المعلوم أن موضوع التفسير هو المفاهيم والنظريات العلمية والفلسفية للوقوف على حقيقتها، أو إجراء

إن إرادة التأويل، سواء كان مجازياً—رمزياً أو عقلياً برهانياً، ليست مجرد تعبير عن رغبة في لفهم، بل هي أيضاً تعبير عن موقف من النص الشرعي وبالتالي من العالم. موقف ينتصر للرأي، أي للإنسان. ويصفة عامة، من يؤول هو من ينتمي إلى صف الاجتهاد، سواء كان عقلياً أو مجازياً، برهانياً أو كشافياً، في مقابل أهل الظاهر والسلف وأصحاب النقل والمأثور، الذين يصرون على عدم الاعتراف بحق الإنسان في النظر في أمور الكون انطلاقاً من قواه وإمكاناته الذاتية. فالمناصرون للتأويل العقلي مثلاً هم عادة من يترقبون بحق الإنسان في الكلام عن النص المقدس سواء من أجل استبعاد تناقضه وغموضه الأصلي، أو لاستخراج معانيه الغفية والمتوارية خلف تشبهاته واستعاراته وقصصه، أو لاستنطاقه لإخراج ما سكنت عنه الشرع.

إن التأويل هو من اللوازم الذاتية لأي نص من حيث هو نص، بغض النظر عن سياق قراءته، لأنه عاجز عن أن ينطوي على كل ما في الوجود وأن يساير العقل والتاريخ؛ فحتى أعتى المناوئين للتأويل، كابن حنبل، يكون مضطراً، رغماً عنه، لأن يقوم بتأويلات معينة، مما يدل على أن الإنسان هو بالتعريف كائن مؤول، لأن النص كائن قابل للتأويل.

غير أن ما يحرك المتأولين نحو القيام بتأويلاتهم هو ضغط حاجياتهم التاريخية وصراعاتهم السياسية والمذهبية، لا سيما إذا طرأ أمر جديد على أفقهم الثقافي، فيحاولون أن يلائموا بين نصوصهم وواقعهم الجديد. وقد مثلت الفلسفة، بعلمومها المختلفة، التحدي الجديد الذي طرأ على الحضارة العربية الإسلامية لكونها تحمل في طياتها أنفاً متهافيزيقياً مختلفاً عن الأفق الإسلامي، فكان على المؤول الإسلامي أن يبحث عن معنى لهذه العلوم الجديدة داخل المجال الإسلامي، وأن يقوم بالبحث عما يجمعها بالعلوم الإسلامية. وكان هذا البحث هو غاية التأويل عند المتكلمين والمتصوفة والفلاسفة المسلمين.

في هذا الجو التقابلي بين أنصار تأويل النص الشرعي ومناهضيه، وبين أنصار الحكمة وأنصار الشريعة، والذي أدى إلى ازدهار ثقافة تأويلية غمرت كل أنحاء الوجود الإسلامي، فكر ابن رشد أولاً في إمكان التأويل وحدوده بالنسبة للنصوص الشرعية، وثانياً في معنى معين للتأويل يلعب دور الجسر بين الشريعتين

تعديلات على صياغتها، أو مواجهة انحراف مفسريها. ويقوم التفسير على اعتبار الحقيقة التي يخطو عليها النص الفلسفي والعلمي واحدة لا يمكن المعاندة فيها. وتتخطى حركة من النظر في داخل النص، ثم الاستئناس بنصوص أخرى للفيلسوف تنتمي إلى نفس العقل أو إلى حقول قريبة ومجاورة له. غير أن البقاء داخل النص الواحد أو في أرجاء المجال الذي كتب فيه قد لا يكفي لتفسيره أحياناً، لذلك يكون من المفيد أن يخرج المفسر منه إلى مجالات فلسفية وعلمية ملازمة أو مقابلة له. فلتشرح مقالة الزاي من كتاب ما بعد الطبيعة مثلاً، والتي تنظر في الجوهر، يقتضي الرجوع إلى الكتب التي تقدم الأدوات الضرورية لتحليل فكرة الجوهر، ككتاب البرهان الذي ينظر في كيفية صناعة الحد والماهية اللذين يحددان طبيعة الجوهر، وكتاب الطبيعة الذي يبحث في مكونات الجوهر الطبيعي من مادة وصورة، وإلى كتاب النفس الذي ينظر في الجواهر العقلية، وكتاب السماء والعالم الذي يفحص الجواهر السماوية، الخ. مثال آخر، لتفسير الفصل الرابع من المقالة الثالثة، من كتاب النفس، التي تنظر في العقل، يكون على الشارح الاستئناس بنفس الكتب السابقة بالإضافة إلى كتب البيولوجيا والطب. ويقود فتح النص الواحد على النصوص الأخرى للفيلسوف الواحد إلى فتحه على نصوص لفلاسفة آخرين، أي فتح النص على تاريخ تفسيره، مما يفتح الباب أمام فعل ملازم للتفسير، وهو فعل النقد. كل هذا الانفتاحات الماهية والمتعالية والمتقابلة تجعل التفسير أداة تتجاوز النص المفسر وللنصوص المفسرة له نحو نص جديد. على هذا المنوال يكون التفسير أداة لانفتاح المفهوم الواحد على مفاهيم أخرى ملازمة أو مقابلة له، فلا يمكن الكلام مثلاً عن الجوهر دون الكلام عن الحد والماهية والجنس والفصل النوع والصورة والمادة والكمال، وعن الانفتاحات الماهية والمتعالية والمركبة، المادية والعقلية، كما لا يمكن الكلام عن الجوهر دون التطرق إلى العرض والعدم والحركة بمختلف تجلياتها من تغير وتكون واستحالة ونمو، الخ. ولا يمكن الكلام عن العقل دون الكلام عن الخيال والحس والفكر والذاكرة والمادة والقوة والفعل والكمال، كما لا يمكن الكلام عن العقل دون

الكلام عن النفس والجسم، ودون الكلام عن علاقة الإنسان بما بعد الطبيعة، الخ.

التفسير إذن ليس مجرد حفر مفهومي داخلي في معنى في النص، بل هو أيضاً أداة إعادة بناء وحدته، أي إعاد راجه ضمن كليته الداخلية والخارجية، المعرفية والتاريخية. وبهذه الجهة يكون التفسير جامعاً بين التحليل الماهي والتركيب المتعالي في نفس الوقت، بين التحليل الذاتي والتحليل الضدي، مما يمكنه من إعادة بناء المفاهيم والمعاني التي تشكل عناصر معمار النص، أي إضفاء معان جديدة عليه، ولا يمكن أن يقوم المفسر بذلك، أي لا يمكنه إعادة بناء المعنى بناءً برهانياً، إلا إذا قام باستشكال النص المطروح استشكالاً جدلياً.

غير أنه مهما خرج التفسير من النص، استشرافاً لتخومه وعلاقاته وتساقوته وتقبلاته، فإنه يبقى في نطاق حقله الفلسفي أو العلمي. على العكس من ذلك، لا يكتفي التأويل - كما فهمه ابن رشد - بالخروج من نص إلى آخر داخل نفس الحقل العلمي، بل إنه يقوم بخروج من نوع آخر، وهو الخروج من حقل الفلسفة نحو حقل معارف هو العقل الشرعي، من أجل استدراجه واستقفاه نحو الحقل الفلسفي (٢). بل يمكن الكلام عن خروج ثالث بالنظر إلى طبيعة موضوعه وهو المجازات والمثالات. فالمؤول مطالب بالعبور من المجاز إلى المفهوم، ومن الصورة إلى المعنى، ومن الظاهر إلى الباطن. فيكون المفهوم هو المآل الذي يؤول إليه المجاز، فيتخذ التأويل معنى الذهاب إلى الغاية لا الرجوع إلى الأول. هكذا يتجلى الفرق بين التأويل والتفسير: فاستراتيجية التأويل لا تقوم على أساس تحليل فلسفي داخلي لنص ما، كما هو الأمر في التفسير، بل على أساس ربط نصين متقابلين وينتميان إلى جنسين مختلفين من القول، هما الوحي والفلسفة. ويكون التقابل بين هذين الجنسين عاماً، يشمل الموضوع (التشبيهات/ المفاهيم)، والقوى المعرفية (الخيال/ العقل)، والغاية (المعرفة/ العمل) (٣).

إذن هناك اعتراف صريح بوجود تقابل بين الشريعة والفلسفة، غير أنه من نوع «التقابل الإضافي» الذي يقضي بوجود كل واحد من المضافين في قلب الآخر. وهذه العلاقة الإضافية هي التي تسمح للتأويل برد أحد النصين إلى الآخر، وتقريب أبنائه منه. وتتم عملية

المؤول مطالب بالعبور من المجاز إلى المفهوم، ومن الصورة إلى المعنى، ومن الظاهر إلى الباطن. فيكون المفهوم هو المآل الذي يؤول إليه المجاز، فيتخذ التأويل معنى الذهاب إلى الغاية لا الرجوع إلى الأول.

المختلفة في الفلسفة هما اللتان اقتضتا القيام بفعل التفسير، فهل سيسمح الاختلاف الأصلي والجذري في دلالات أسماء وأمثال وقصص ورموز الشريعة بالعثور على وحدة ما تبرر الدعوة إلى تأويل برهاني؟

إن الفيلسوف الذي يتعاطى لقضايا الشريعة يكون أمام سجل قولي مختلف عن سجل قوله الفلسفي، من أجل ذلك سيكون مضطراً للتفريق بين السجلين على مستوى طريقة تبليغ معانيه وحقائقه. من هنا كان التأويل هو الأداة المناسبة لهذا الانتقال بين حقلين متباينين على الأقل في الظاهر. وبالفعل، عندما كان ابن رشد يقوم بفعل تأويل النص الشرعي لم يكن يتطلع إلى كشف معناه داخل حدوده وبأدواته الخاصة، وإنما كان ينظر إليه من خلال النص الفلسفي وبأدواته (٤).

بهذا النحو تكون استراتيجة التأويل عند ابن رشد قائمة، كما سبقت منّا الإشارة، على رد الشريعة إلى فلسفة، ورد الوحي إلى العقل، بناءً على أن النص الشرعي ينطوي على الحقيقة غير قابلة للتعدد عندما تجرد من غلافها الدلالي. وضمن هذه الاستراتيجية الانصالية-الانصالية يصبح التأويل فعلاً لتعديل معاني الألفاظ، بالانفصال عن معانيها الأصلية نحو معانٍ مغايرة لها رغبة في التطابق معها. بعبارة أخرى، إذا كان التفسير يسعى إلى المطابقة مع النص بالحرف في ثنائيا دلالاته، فإن التأويل يريد الاختلاف مع النص، أي صرف معناه الظاهر والحسي إلى معناه الخفي والعقلي. لا يتعلق الأمر إذن بمسعى لربط لفظ بشيء، أو تقييد لفظ بمعناه، وإنما بنقل اللفظ من معناه الظاهر إلى معناه الباطن، كي يساير المطلب الفلسفي. هكذا يجري الاتصال بين الشريعة والفلسفة في الخفاء (٥).

لكن إذا كانت مقارنة التأويل الانصالية تمكن من النقل أو الانتقال من مجال الوحي والخيال إلى مجال المعرفة والعقل، فليس معنى ذلك أن ليست هناك علاقة عليّة بين المعنيين الظاهر والباطن، لأنه لو كان الأمر كذلك لما كانت ثمة إمكانية ولا مشروعية للانتقال بينهما. فما الذي يشهد بوجود هذه العلية الدلالية بين مثال الشيء والشيء نفسه، بين المعنى التشبيهي والمعنى الفلسفي؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال، نشير بأن لغة الخيال تتميز بأنها بالأصالة لغة مزدوجة أو بالأحرى متعددة الدلالات: فهي تستعمل اللفظ الواحد أو التمثيل الواحد

الرد عبر تحويل الأمثال المضروبة والرموز المنصوبة إلى مفاهيم وبراهين عقلية، ونظريات فلسفية. بهذه الجهة يكون التفسير انتقالاً في نفس الفضاء العقلي من العقل إلى العقل، أي شرحاً عقلياً لمفاهيم ونظريات فلسفية مكتوبة بلغة الحد والبرهان، بينما التأويل انتقال بين فضاءين مختلفين، من لغة الخيال إلى لغة العقل، من لغة ملفزة تمثيلية إلى لغة برهانية تعبر عن الشيء نفسه لا عن محاكيه. فهل معنى هذا أن غاية التأويل هو القضاء على التعدد الدلالي لصالح دلالة واحدة؟

١. ٢. التأويل: بحث عن الخواص في الاسم (الانفصال من أجل الاتصال)

بالرغم من الاختلاف الواضح في القصد والموضوع بين مقارنتي التفسير والتأويل، فإننا لا نستطيع أن نجزم بأنهما ينتميان إلى جنسين مختلفين، لأنه قد يبدو لنا أن هناك أمراً مشتركاً بينهما وهو البحث عن «التواطؤ في الاسم»، أي البحث عن المعنى الواحد والحق الواحد. وهذا هو معنى رفعه لشعار «البرهان» في مجالي التفسير والتأويل معاً.

نعم، إن البحث عن المعنى الواحد في العلم هو ما يبرر وجوده، لأن العلم لا يقبل الاختلاف والتعارض في مفاهيم ومبادئ وبراهينه وأحكامه، طالما أن المعرفة العلمية هي عبارة عن خواص الشيء الذاتية والضرورية والشمولية، مما يجعلها تجلب الإجماع حولها. وفي هذا الأفق، أفق الوحدة الدلالية، يصبح المعنى والحقيقة شيئاً واحداً.

وتقترب الفلسفة من العلم في طلبها للوحدة الدلالية، غير أن أسماؤها ومفاهيمها ومبادئها تستعصي على الوحدة المتواطئة، لا رغبة في التميز عن العلم ذي النظرة الجهوية، ولكن أيضاً لكون النظرة الوحدوية لأسانها ودلائلها من شأنه أن يهدد وجودها وإمكان الخطاب حولها. من ثم كان لا بد من الإقرار بحل وسط يضمن تعدد معاني المفاهيم الفلسفية داخل الوحدة، فلا يمنع الاختلاف بين معاني الاسم الواحد المتعددة من الاشتراك في معنى أساسي أوّلي يكون بمثابة الخيط الناظم لها. وبسبب هذا الزيداج في دلالة أسماء الفلسفة سُمّيت «بالأسماء المتشككة»، وهي تسمية قد تسمح بتسرب التأويل إلى قلب الفلسفة.

إنّ الوحدة المطلقة في العلم، والوحدة المتفاضلة أو

إذا كان التفسير يسعى إلى المطابقة مع النص بالحرف في ثنائيا دلالاته، فإن التأويل يريد الاختلاف مع النص، أي صرف معناه الظاهر والحسي إلى معناه الخفي والعقلي

للدلالة أو الإشارة إلى عدة معاني تتجاوز الظاهر إلى الباطن. وهو ما يضيف على الخيال قدراً من الحرية في التصرف الإدراكي، بخلاف الحواس والعقل اللذين يخضعان لمنطق الضرورة البيولوجية أو العقلية؛ مما يعني أن الفيلال متحرر عن الخضوع لمبدأي الذاتية وعدم التناقض، الأمر الذي يسمح بولوج التضاد والتعارض إلى ساحة مدركاته. فهنضاف تعارض الظاهر مع الظاهر إلى تقابل الظاهر مع الباطن ميزة للأقوال الشرعية(٦).

نعود إلى سؤالنا السابق، بعد هذا التوضيح، لنقول بأن ما يميز التأويل الفلسفي هو النظر إلى «الشرعية» من حيث هي شرعية، لا من حيث هي فقه أو كلام أو تصوف، وهو ما يسمح بالوقوف على معنى تشترك فيه الفلسفة والشرعية، بناءً على تنبيه من هذه الأخيرة على تأويله تأويلاً برهانياً. بعبارة أخرى، إن غاية الفيلسوف من النظر في النص أو الاسم أو المثال، ذي البنية المزدوجة أو المتعارضة أو المبهمة، أن يعمل على جعل معانيه متوافقة أو قريبة من المتوافقة، وجعل أقيسته قريبة من الأقيسة البرهانية(٧). وبهذا النحو تتم إعادة كتابة الشرعية بلغة فلسفية، كيما يصبح الحوار ممكناً معها. لكن عبارات ابن رشد المترددة بشأن الغاية من التأويل هل هو الحقيقة أو العجاز، يحملنا على وضع السؤال التالي: هل بالفعل كانت غاية التأويل هي الوقوف على الحقيقة، أم على المجاز؟(٨)

إننا نعتقد بأن إعلان ابن رشد بأن الهدف من التأويل هو الوصول إلى درجة التوافق في الاسم المؤدي إلى المعرفة البرهانية، يعني أنه كان يسعى من ورائه إلى الوقوف على الحقيقة، لا عن المعنى، وحتى إن بحث عن المعنى فمن حيث هو مرادف للحقيقة لم يكن البحث عن التأويل البرهاني لديه يتعلق بمعنى ذاتي مشروط بظرف لغوي أو تاريخي طارئ، وإنما بمعنى موضوعي لا يختلف فيه فيلسوفان، مما يرفع المعنى إلى مستوى الحقيقة، أي يرفع مثال الشيء إلى الشيء ذاته(٩). ولعل هذا هو منشأ عدائه للمتكلمين والمتصوفة، الذين كانوا يتركون المجال مفتوحاً للاختلاف في الشرعية. التأويل الرشدي إذن هو بين الرفض القاطع للتأويل الذي تنادي به الحشوية، والخصم الكبير له والذي تنادي به المتصوفة والباطنية. إنه تأويل يتجاوز حرفية الحشوية دون أن يسقط في رمزية ومجازية

المتصوفة والإسماعيلية.

إننا نتصور أن الإيمان بفكرة عدم قابلية الحقيقة للتعدد والاختلاف - وهي كما هو معلوم من نتائج نظرية البرهان - هو الذي حمل ابن رشد على القول بأن الحقيقة التي ينطوي عليها الشرع في طياته هي نفسها التي تعلن عليها الفلسفة بطرائق البرهان. بهذا النحو تكون وحدة الحقيقة، خصوصاً تلك التي خص بها الشرع العلماء، هي التي تضمن إمكان الانتقال من الظاهر إلى الباطن، لأن «البرهان لا يكون إلا على الحقيقة»(١٠). في مقابل ذلك، لو انطلقنا من اعتبار النص الديني وعاءً لمعنى قابل للتعدد، ومن ضرورة البقاء داخله من أجل فهمه، فإن إمكان التأويل على النحو الذي أراده ابن رشد، أي التأويل البرهاني، سيتلاشى. لقد رأينا كيف أن تأويله يقضي «بالخروج» عن الطبيعة المجازية للنص، للعودة إليه عودة برهانية، أي يقضي بتحويل التعدد الدلالي إلى وحدة دلالية أو شبهة بها، حتى تضمن مقدراً ما من العمل الذاتي، وهو الشرط الضروري لكل فعل برهاني. بهذه الجهة يكون ابن رشد قد استطاع أن يجعل الشرعية قريبة من العلم والفلسفة، لأنه بتقريبه التأويل من البرهان، صارت دلالة أسماء وأمثال ورموز الشرعية شبهة بدلالة أسماء الفلسفة، تقال بدلالة شبهة بالشك، لا باشتراك السفسطة ولا بتواطؤ العلماء، من هنا نزع بأن دلالة التأويل في «علم العلاقة بين الشرعية والفلسفة» هي شبهة بدلالة «علم الموجود بما هو موجود»، مما يعني أن نظرية التأويل الرشدية واقعة، في نهاية الأمر تحت وطأة نموذج الوحدة والمطابقة. ومن الواضح أنه كان من وراء سعيه إلى توحيد التفسير الفلسفي بالتأويل الشرعي - الفلسفي في أفق واحد يحكمه البرهان، يريد إثبات مجال مشترك بين الشرعية والفلسفة، هو العقل.

٩. دواعي تأويل الشرعية

نعود من جديد إلى السؤال الأصلي الذي حركنا إلى كتابة هذا القول، وهو لماذا اهتم ابن رشد بالتأويل؟ لقد سلفت منّا إشارات متفرقة إلى بعض الدواعي التي أوجبت التأويل في نظر الفيلسوف القرطبي، فلنا الآن أن نستجمع الكلام فيها. فقد بدا لنا أن هناك ستة دواعٍ لتأويل الشرعية من قبل الحكمة، أو قراءة الوحي من قبل العقل:

المجاز»(١٤)؛ ونفس الأمر بالنسبة إلى الاستعارة، إذ اللجوء إلى أخذ الاستعارة مكان المعنى الحقيقي لا يكون إلا بموجب قوي: «ولا يفسر إلى الاستعارة إلا لأمر يوجب الخروج عن الحقيقة»(١٥)، ولو أنه اعترف بأن «الكناية قد تقوم في مواضع مقام النص»(١٦). ونشير إلى أن ابن رشد يجعل الاسم المقتردين بين الحقيقة والمجاز لأد أنواع الاشتراك في الاسم(١٧). ومما لا شك فيه أن هذا التردد لا يعني أن نفس اللفظ يدل على الحقيقة والمجاز في آن واحد(١٨).

٣. الداعي الثالث لوجوب التأويل يتعلق بأحد الشروط لوجود الفلسفة، وهو وجود المدينة واستقرارها، ذلك أن ابن رشد كان يعتقد بأن وجود المدينة واستقرارها شرط ذاتي لوجود الفلسفة واستمرارها: «غير أن الحقيقة لا يمكن أن تقوم وتستمر إلا على أساس المبادئ العملية والمبادئ الأخلاقية، والحال أن هذين النوعين من هذه المبادئ يوجدان في الشريعة، من هنا وجب الاهتمام بصلة الشريعة بالفلسفة. بعبارة أخرى، يدور «المبادئ العملية» التي تكفل تدبير المدينة، أي تدبير العلاقة بين مؤسسات الدولة والمجتمع قصد توفير العدالة السياسية والاجتماعية: ويدور «المبادئ الأخلاقية» التي تقوم بتدبير العلاقات الفردية قصد تأمين الفضيلة، لا يمكن أن تقوم المدينة، وبالتالي الفلسفة، من هنا كان على القول الفلسفي أن ينظر في هذين الضربين من المبادئ (العملية والأخلاقية) نظرة فلسفية من أجل اكتشاف الجامع بين الشريعة والفلسفة. هكذا ينضاف الشعور بأهمية المدينة بالنسبة لوجود الفلسفة – بالإضافة إلى وجود الإنسان – كأحد العوامل التي توجب على الفيلسوف القيام «بالتأويل البرهاني».

٤. الداعي الرابع لوجوب التأويل يتعلق بظاهرة التعارض الموجودة في نصوص الشريعة، ذلك أن الشريعة ليست مجرد حكم أخلاقية أو تدبيرات سياسية أو نصائح عملية، بل هي أيضا نظام من المعتقدات والأحكام النظرية، التي تكون رؤية معينة للعالم، غير أن الشريعة لا تعرض جوانبها النظرية عرضاً صريحاً متماسكاً علي نحو برهاني، وإنما تشير إليه على شكل تنبيهات حثاً للعلماء على الإقدام على تأويلها تأويلاً برهانياً. وترد هذه «التنبيهات» تارة على هيئة تضاد بين نفس الجنس من «الآيات الظاهرة»(١٩): وتارة على شكل تقابل بين جنسين مختلفين من الآيات، أي

١. وأول ما ينتصب أمامنا ونحن نتطالع أعمال ابن رشد ذات الصلة بصدد وجوب التأويل العامل الأنتروبولوجي، وهو اختلاف فطر الناس إلى ثلاثة مستويات: خطابين وجلبين وبرهانيين، تناظرها فئات ثلاث، جمهور ومتكلمون وفلاسفة. ذلك أن ابن رشد لم يكن يعترف بوجود هوة «معرفية» بين الخطابين الشرعي والفلسفي، وإنما فقط بما يشبه هوة «دلالية»، تعود في أصلها إلى هوة منهجية تعود بأصلها إلى اختلاف في فطر الناس وأفهامهم(٢٠). وهنا ينبغي أن ننبه إلى بالرغم من أن الاختلاف الأنتروبولوجي يوجد وراء إشكالية التأويل برمتها، فإن تعليم (خطاب) الشريعة هو تعليم عام ومشترك بين جميع أصناف الناس، جمهوراً ومتكلمين وفلاسفة، أي أن «الشرع إنما مقصوده تعليم الجميع»(٢١) وإيصالهم إلى السعادة التي تناسب كل صنف من أصناف الناس الثلاثة كماً وكيفاً. إلا أن سعادة الفلاسفة تقتضي، مع ذلك، شرطاً آخر هو تحويل «التنبيهات» الشرعية للعلماء إلى نظريات فلسفية، أي إخراج ما هو موجود بالقوة في الشريعة إلى الفعل الفلسفي. هكذا تصبح الشريعة فلسفة بالقوة، تلزم أهل البرهان إخراجها إلى الوجود، وهذا هو معنى وجوب تأويل التعليم الشرعي بالتعليم الفلسفي، وبهذا التقدير يصبح التأويل البرهاني محركاً لقوة الفلسفة الكامنة في الشريعة إلى الفعل، وأداة للتعايش بين السعادتين الشرعية والفلسفية. غير أن هذا لا يعني أن للفيلسوف الحق في أن يقول الشريعة ما لم تقله أو تنبه إليه، فالتأويل له خطوط حمراء لا ينبغي تجاوزه، كما سنفصله فيما بعد.

٢. الداعي الثاني يتمثل في الاختلاف الدلالي بين الشريعة والحكمة. ففي كتابه الفقهي، بداية المجتهد، يعرض بطريقة أخرى – ولكنها في نهاية الأمر تلتقي مع ما رأيناه في كتبه الأخرى – لمسوغات الاختلاف الداعي إلى التأويل. فهو أحياناً يرد أسباب الاختلاف إما إلى «تردد اللفظ بين حمله على الحقيقة، أو حمله على نوع من أنواع المجاز، التي هي: إما المذهب، وإما الزيادة، وإما التقديم، وإما التأخير: وإما تردده على الحقيقة أو الاستعارة»(٢٢). ولا يفوت ابن رشد أن يشير إلى أن اللجوء إلى للتأويل لا يكون إلا عند الضرورة، ولا «فإنه إذا تردد اللفظ بين الحقيقة والمجاز، فالأولى أن يحمل على الحقيقة، حتى يدل الدليل على

بين الآيات المحكمات والآيات المتشابهات : أحيانا على هيئة اختلاف في الاصطلاح اللغوي الشرعي والفلسفي، كاستعمال الشريعة لمصطلحي الفلق والفطور بدل الحدث^(٢٠)؛ وأحياناً أخرى على شكل تعارض بين المنطوق الشرعي والنظر البرهاني^(٢١). إذن التقابل والتشابه، أي العواصة والإشكال أصبحت إشارات وتنبيهات للفلاسفة للقيام بالتأويل العلمي. لكن علينا أن نشير أن للتنبيه جانباً سلبياً، وهو أن ما لم يأذن به الشرع لا يمكن أن يؤول، مما يعني أن التأويل لا ينصب على النص الشرعي ككل، بل على مساحة محدودة^(٢٢). وقد لعب هذا التعارض الداخلي بين النصوص الشرعية، أو الفارحي بين النصوص الشرعية والنصوص الفلسفية في الأحكام والمصطلحات، دور أحد المحركات نحو التأويل لأية اكتشاف «الحقيقة البرهانية» التي تختفي وراء التعارضات اللغوية والنظرية

إن الاعتبار السابفة تبين لنا أن التأويل عند ابن رشد قائم على مصادرة قبليّة تتمثل في نفي وجود تعارض حقيقي بين الشريعة والحكمة. وهذا يعني من جهة أخرى أن ليس هناك سبب عميق وجدي لممارسة التأويل كما هو الحال بوضوح للإسماعيلية من الشيعة، الذين يعتبرون التأويل أرقى العلوم، ولذلك متى كان اللفظ واضحاً والمعنى جلياً فلا حاجة للتأويل بالنسبة لابن رشد. والحال أنه بالنسبة لابن رشد مظلم ما ورد في النص القرآني ينتمي إلى المعاني والألفاظ الواضحة، ولهذا جده ينتفض ضد استباحة التأويل من قبل الجميع، أو إقحام النظريات الفلسفية التي لم ترد في الشريعة^(٢٣).

٥. من جهة أخرى، يقرأ ابن رشد ظاهرة انقسام الشرع إلى ظاهر وباطن بمفهومين مترابطين، أحدهما موضوعي يخص موضوع التأويل، وهو خفاء أو عواصة أو تشابه بعض معاني الموجودات، كالروح والمعاد والروية (رؤية الله في الآخرة)، والثاني ذاتي يخص الإنسان، وهي لطيف الشريعة بالجمهور بأن ضرب لهم الأمثال والأشياء. من هنا يظهر من جديد أن التعارض صفة ذاتية للأمثال والأشياء، أي لفعل الخيال، ولا يمكن تلافيه إلا بفعل للعقل: «وأما الأشياء التي لخبائنها لا تعلم إلا بالبرهان، فقد تطف الله فيها لعباده - الذين لا سبيل لهم إلى البرهان إما من قبل فطرهم، وإما من قبل عاداتهم، وإما من قبل عدمهم

أسباب التعلم - بأن ضرب لهم أمثالها وأشباهاها، ودعاهم إلى التصديق بتلك الأمثال، إذا كانت تلك الأمثال يمكن أن يقع التصديق بها بالأدلة المشتركة للجميع، أعني الجدلية والخطابية. وهذا هو السبب في أن انقسم الشرع إلى ظاهر وباطن. فإن الظاهر هو تلك الأمثال المضروبة لتلك المعاني. والباطن هو تلك المعاني التي لا تتجلى إلا لأهل البرهان»^(٢٤). وعندئذ يتبدل دور التأويل، فهو بدلاً من أن يقوم بدور البحث عن «الجامع بين الأمور المتعارضة»، يقوم بدور نقل الأمثال والأشياء إلى لغة المفاهيم والحدود، أي الانتقال من مثالات الأشياء إلى الأشياء بنفسها، وذلك بترجمة لغة الخيال إلى لغة العقل، وتحويل الرمز والاستعارة والمجاز إلى المفهوم والمبدأ والنظرية. وهذا النقل هو تعبير عن انتقال آخر من مجال الخطابة والشعر إلى مجال البرهان. ومن مجال الظن إلى مجال اليقين.

٦. وقد يكون التنبيه إلى ضرورة التأويل عن طريق السكوت، وكأنه ليس من واجب الشرع أن يتكلم في جميع الأشياء مع جميع الناس، لأن نشر بعض الأشياء ليس من مصلحة بعضهم. لقد كان ابن رشد يقول بأن: «هكذا ينبغي أن يكون حال صاحب البرهان في كل شريعة، وبخاصة شريعتنا هذه الإلهية، التي ما من مسكوت عنه فيها من الأمور العلمية إلا وقد نبه الشرع على ما يؤدي إليه البرهان فيها. وسكت عنها في التعليم العام»^(٢٥).

٧. ويوسفنا أن نتكلم عن داعي خطابي للتأويل، يتمثل في رغبة ابن رشد في الذود عن القول الفلسفي، لا من أجل نصرة جماعة دينية ضد جماعة أخرى، أي نصرة الحق بما هو حق طائفة من الطوائف، كما هو حال الفرق الكلامية والصوفية، وإنما من أجل نصرة الحق بما هو حق، سواء على مستوى الشريعة أو على مستوى الحكمة.

قصارى القول، إن الخروج من أزمة التعارض بين المعاني والحقائق، يتم بما يسميه ابن رشد بـ«جواب للنظر التام في أصل الشريعة»^(٢٦). أي بتحويل المعنى الشرعي من صورته الحسية والرمزية إلى صورة عقلية مجردة، وهذا هو «التأويل البرهاني»، الذي هو، في حقيقة الأمر، إجابة على سؤال خطير يتعلق باحتمال وجود وتعايش أفقيين ميثاقيين متباينين في نفس الفضاء الفكري الواحد، الأفق الشرعي والأفق الفلسفي.

استراتيجية التأويل
لا تقوم على أساس
تحليل فلسفي
داخلي، لنص ما كما
هو الأمر في
التفسير، بل على
أساس ربط نصين
متقابلين ويمتزمان
إلى جنسين مختلفين
من القول، هما
الوحي والفلسفة

٣. حدود تأويل الشريعة

سبقتنا منا الإشارة إلى أن ابن رشد لم يكن من أولئك الذين يرون بأن الشريعة كلها مستباحة للتأويل، ويسمحون بإطلاق العنان للمتأولين أن يؤولوها كيفما شاءوا. وبأي قدر شاءوا. وفي أي أمر شاءوا. بل إنه وضع مسطرة أنبيئية وأخلاقية قيدت التأويل بجملة من الضوابط لغاية أن يضمن له أن يكون «تأويلا» برهانيا. وتتوزع هذه الضوابط على العناصر الثلاثة المكونة للتأويل. الذات والموضوع والمنهج.

٣.١. حدود التأويل بالنسبة للذات:

من المعرفة التمثيلية إلى المعرفة البرهانية
لقد حث ابن رشد أهل البرهان على تعاطي تأويل الشريعة، معتبرا إياه بمثابة واجب ديني عليهم القيام به، وكل من يحرمهم من ممارسة واجبه هذا يعتبره ابن رشد خارجا عن الدين (٢٧). غير أنه لكي يكون الإنسان من «أهل التأويل»، عليه أن يكون متطليا بالفضائل الشرعية، وأن يتمادى به الزمان والسعادة، أي أن تكون له قدم راسخة في الممارسة العلمية (٢٨).

وقد خصّ أبو الوليد الفلاس وحدهم بواجب التأويل، لأنهم في نظره ينفردون بكون غيرهم بخصال ثلاث: حيازتهم على فطرة فائقة لقبول العلوم، واتصافهم بالثبات، ثم انتمائهم إلى أهل الفراغ (٢٩). وهي شروط من الصعب توفرها لدى العامة، لأن هؤلاء «لا يقع لهم التصديق إلا من قبل التخيل» (٣٠). وتجمع هذه الخصال الثلاث بين ما هو فطري (العقل)، وما هو نفسي أخلاقي (الثبات)، وما هو اجتماعي (وهو الفراغ الذي لا تتأتى إلا لمن لهم مرتبة اجتماعية راقية في المجتمع). وهذه الخصال، كما يبدو من ظاهرها، تميز العقل البرهاني الذي يقتضي استعمال المقدمات النظرية، وربط بعضها ببعض في سلسلة طويلة، كما يتطلب، بالإضافة إلى القدرة أو الفطرة الفائقة، الزمن للبحث عن العلاقات وحل المشكلات التي تثيرها.

ومعنى ذلك، في المقابل، أنه حرم على العامة القيام بهذا الفعل الخطير، لأن «تأويل غير أهل البرهان له وإخراجه عن ظاهره كفر في حقه أو بدعة» (٣١). ولم يكتب ابن رشد بتحريم أو تبديد ممارسة التأويل على الجمهور، بل وحرم عليهم أيضا الإطلاع عليه، مما استوجب في المقابل إنذاعة أهل التأويل لمضامينه في

الساحة العمومية التي يقتات منها الجمهور.

نفهم من هذا أن ابن رشد لم يكن يرى غصاصة في أن يكون الجمهور من المشبهة، بل إنه يوجب عليهم أن ينظروا إلى الذات والصفات الإلهية من خلال المقاييس البشرية. على العكس من ذلك، لم يكن يسمح للخواص أن يأخذوا ألفاظ التنبيه الواردة في القرآن والحديث بمعانها الحقيقية، بل يوجب عليهم أن يؤولوها بما يفيد التنزيه. وهذا يتم عن موقف مزدوج صريح بالنسبة للإنسان: فإذا كان على الجمهور أن يأخذ الألفاظ بمعنى متواطئ، فإن على من الخواص أن يأخذها بمعنى مشترك أو على الأقل بمعنى يفيد التفاضل والتراتب داخل معنى واحد.

لقد ألزم ابن رشد الجمهور بالتقيد بطريق آخر يكفهم بلوغ سعادتهم، سمّاها أحيانا «بالتعليم التمثيلي» أو «بالقول المثالي» (٣٢)، وأحيانا أخرى «بالتعليم المشترك أو العام» (٣٣). وهذه في الحقيقة أسماء مختلفة لسمي واحد هو طريق التقليد، لأن التأويل لا يمكن إلا أن يعكس صفو تصديق الجمهور وسعادته. ولذلك اعتبر «التعليم المشترك» «رحمة للناس»، وقد استند الشرع في ذلك، كما مر بنا، إلى مبدأ تفاوت فئات الناس في مقدار المعرفة الذي يحتاجه كل فئة منهم لتحقيق سعادتها الخاصة التي تحصل بالتصديق بمعتقداتها. فمن الناس من يحتاج إلى البرهان لحصول اليقين، ومنهم من يحتاج إلى الجدل لحصول الظن، ومنهم من يكفي بالتعليم التمثيلي لحصول الإقناع (٣٤). ومن المعلوم أن التعليم التمثيلي، أو القول المثالي، ينتمي إلى مجال الخطابة والشعر، الذي يوسعه أحيانا ليهضم مجال الجدل. ولكون هذا الطريق عاما، فلم يستثن ابن رشد البرهانيين منه إذ «لما كان «الصف النافذ من الناس» إنما يتم وجوده وتحصيل سعادته بمشاركة الصف العام، كان التعليم العام ضروريا في وجود الصف الخاص وفي حياته» (٣٥). إذن، الخواص والجمهور كلاهما يعرف الحق، غير أنه بينما يعرف الفلاس والعلماء الحق بنفسه، فإن الجمهور يعرفون الحق من خلال مثالاته وتشبيهاته. هل هناك صلة بين الحقيقتين؟ نعم، فالحق واحد، والاختلاف هو فقط في جهات إدراكه. وهذا يعني أن العلاقة بين «الحق الذاتي» و«الحق الشبهي» هي من نمط التشكيك في الاسم، أي أنها يشتركان في الجوهر ويختلفان في الجهة والكيف. الجمهور يعرف هو الآخر

أن التأويل عند ابن رشد قائم على مصاندة عقلية تتمثل في نظري وجود تعارض حقيقي بين الشريعة والحكمة

والقائل بأن «الحق لا يضاد الحق» (٣٨)، إذ لمّا كان الحق واحدا بالعدد، فهو غير قابل للقسمة. وهذه المطابقة بين المعنى الخطابي والمعنى الوجودي هو ما يجلب عليها إجماع المسلمين بشأن عدم احتياجه إلى تأويل. والحكم المستخلص من هذه المطابقة هو تحريم تأويلها على الجميع، جمهورا وخاصة، وبكيفية قاطعة (٣٩).

(٢) أما الصنف الثاني من المعاني المصرح به في الشريعة فهو على العكس من السابق، أي الذي «لا يكون المعنى المصرح به في الشرع هو المعنى الموجود، وإنما أخذ بدله على جهة التمثيل» (٤٠). ولكونه كذلك، أي ليس الشيء نفسه، فقد قبل الانقسام إلى أربعة أنواع تبعا لكيفية إدراكه، والتي تعكس درجة القرب أو البعد بين معنى المثال ومعنى الموجود. ودرجة القرب المعرفي تجعل الأنواع الأربعة لمعاني الشرع متقابلة مثني مثني حسب حكم المثال أو الشيء الذي هو مثال له بالقياس إلى مقدار معرفتنا به. فالصنف الثاني من معاني الشرع هو الذي لا نعلم لا المثال ولا وجوده إلا «بمقاييس بعيدة ومركبة، تتعلم في زمان طويل وصنائع جمة ليس يمكن أن نقبلها إلا الفطر الفائقة» (٤١)، وهذا الصنف «فتأويله خاص في الراسخين في العلم، ولا يجوز التصريح به لغير الراسخين» (٤٢)، ومن هذا الصنف آية الاسواء وحديث النزول.

(٣) والصنف الثالث على العكس من السابق يُعلم المثال وعلاقته بوجوده بمقاييس قريبة، ولذلك «فتأويله هو المقصود منه والتصريح به واجب» (٤٣)؛
(٤) الصنف الرابع «أن يُعلم بعلم قريب أنه مثال الشيء، ويُعلم لماذا هو مثال بعلم بعيد» ٤٤ كقوله عليه السلام «الحجر الأسود على يمين الله في الأرض» (٤٥)؛
(٥) الصنف الخامس والأخير على العكس من السابق «وهو أن يُعلم بعلم قريب لماذا هو مثال، ويُعلم بعلم بعيد أنه مثال» (٤٦). وبشأن هذا الصنف يتردد ابن رشد في شأن الحكم بتأويله «فيحتمل أن يقال إن الأحظ بالشرع ألا تتأول هذه، وتبطل عند هؤلاء الأمور التي ظنوا من قبلها أن ذلك القول مثال، وهو الأوّل. ويحتمل أيضا أن يُطلق لهم التأويل لقوة الشبه الذي بين ذلك الشيء وذلك الممثل به» (٤٧).
ونظر ابن رشد إلى مسألة التأويل في كتاب الفصل من خلال علاقته التصور والتصديق، والمقدمات والنتائج.

الصفات الإلهية ويتبين مقاصد الأقوال الإلهية والنبوية ذات المعاني الخفية، ولكنه يعرفها عن طريق التشبيه، أي أنه يعرفها معرفة حسية أو خيالية. أما الفواص فيعرفون تلك الصفات بطريقة عقلية، بفضلها يتم تحويل التشبيه إلى تنزيه ببراهين منطقية معقدة. بعبارة أخرى، إن معرفة الجمهور للذات والصفات الإلهية ليس من باب الجهل الذي يؤدي إلى الكفر، بل من باب الإيمان، ومن ثم لا يحق للعلماء والمتكلمين أن يفرضوا نظرياتهم ومذاهبهم على الجمهور. من هنا تبدو نظرية التأويل الرشدية في جوهرها دفاعا عن الجمهور إنه يقبل من الجمهور أن يقولوا بالتواطؤ بين الصفات الإلهية والبشرية (الإرادة، العلم، الخ.)، ولكنه لا يقبل ذلك من العلماء، بل يطلب منهم أن ينظروا إلى تلك الصفات من خلال التقابل، فتغدو العلم والحياة والإرادة والقدرة التي لله مضادة للإرادة التي للإنسان.

إن إشكال التأويل عند ابن رشد يحيلنا على إشكالات التقابل بين الخاصة والجمهور، بين المعرفة العقلية والمعرفة التمثيلية الخيالية. ومع ذلك فإننا نتخيل بأن هذا التقابل ليس ضديا، وإنما هو تقابل إضافي، لا سيما وأننا نعلم بأن نظرية المعرفة الرشدية ترى بأن المعنى العقلي يوجد في جوف الصورة الخيالية.

٣. ٢. حدود التأويل بالنسبة للموضوع:

من الدلالة المزوجة إلى الإيمان المزوج

القاعدة الأساسية في «علم التأويل» الرشدي أن لا تنظر إلى المعاني الشرعية على حد سواء، بل يجب تقسيمها وتصنيفها طبقا لمعابير باب «التصور» من علم المنطق (٣٦). وقد قسمها قسمة أولى إلى صنفين، صنف غير قابل للقسمة، وآخر قابل لها : ثم قسم الصنف الأخير قسمة أخرى إلى أربعة أصناف، لتلتزم من القسمتين خمسة أصناف من المعاني التي يتكون منها الشرع. وقد كان معتمد ابن رشد في تقسيمه لمعاني الشرع معيارين: معيار تطابق المعنى مع الموجود أو عدم تطابقه معه، ومعيار إدراك علة ضرب المثال، أو لماذا ضرب المثال.

(١) الصنف الأول من معاني أسماء الشرع يتوفر على المعيارين، فهو غير قابل للقسمة لأن معناه «الذي صرح به هو بعينه المعنى الموجود بنفسه» (٣٧). وهذه طريقة أخرى للتعبير على المبدأ الذي اشتهر به ابن رشد

وهذا لا بد أن تميز بين الحدود «العقلية»، التي وضعها ابن رشد في وجه عقل الراسخين في العلم، والحدود «الخيالية» التي جعلها حاجزاً أمام عقل الجمهور للوصول إلى المطالب النظرية. ذلك أنه إذا كان عقل الجمهور، وهو بالتعريف عقل عملي، لا يستطيع إدراك الأمور المتقابلة والخصية لتجاوزها عبثة الخيال، فإن عقل الفيلسوف، وإن كان قادراً على إدراك تلك الأمور، يعجز عن إدراك بعض الغيبيات بسبب تجاوزها عبثة العقل. لقد شكلت نظرية «قصور العقل» إزاء بعض الموضوعات الشرعية، أحد العناصر المكونة لنظرية التأويل الرشدية. فقد كان يرى من الأفضل التسليم بما جاء به الوحي بالنسبة للموضوعات الشائكة، وهو ما سماه بالإدراك الشرعي؛ لكن إن كانت هناك إمكانية للإدراك العقلي لتلك الأمور، مع موافقة ذلك الإدراك للإدراك الشرعي، فسيكون أتم معرفة. إن عدم وفاء الشريعة بمقتضيات البرهان في عرضها لبعض القضايا الخفية ليس دليلاً على قصور فيها، وإنما رحمة بها للناس. فهي توجه خطابها للجميع، جمهوراً وخواصاً، لذلك غلبت على خطابها الأنيسة التمثيلية المناسبة لعقل الجمهور: «والفلسفة تفحص عن كل ما جاء في الشرع، فإن أدركته استوى الإدراك [الفلسفي والشرعي]». وكان ذلك أتم في المعرفة؛ وإن لم تدركه أعلّمت بقصور العقل الإنساني عنه وأن يدركه الشرع فقط،^(٥٦). ويهذه الصيغة يصبح الوحي أداة من أدوات الإدراك النظري، وليس فقط منبع العقيدة والفضيلة والسعادة العملية.

أما بالنسبة للمبادئ النظرية، أو كما يسميها المبادئ العلمية، فقد كان، كما قلنا، مرناً إزاءها. ففي البداية نجد ميزاناً للحسم في شأن قابليتها للتأويل أم لا، وهو ميزان الوضوح الذي هو أن يعطينا القول الشيء نفسه، لا مثاله. ويهذه على هذا المبدأ يستعيد أبو الوليد الآيات المحكمات من مجال التأويل، لكونها تعرض للمبادئ العلمية عرضاً يهنا طبقاً لهذا الميزان. وهنا لا يتردد ابن رشد في أن يتخذ صفة القاضي، فيصدر أحكاماً قاسية في حق من يهزم على تأويلها، حيث أدخل تأويلها، أي تأويل مبادئ الشريعة التي تعطينا «الشيء بنفسه» لا مثاله كالأقول بالسعادة والشقاء الآخرين، في باب الكفر؛ في حين أدخل تأويل ظاهر ما بعد المبادئ، في باب البدعة^(٥٧). أما عندما تكون الأقوال الشرعية غير بيّنة بنفسها، أي

ولكن المضمون هو نفسه تقريباً، أي أن الأمر يتعلق بعلاقة الأشياء بمعالاقتها. ومن الواضح أن اللغة المنطقية غلبت على هذه النقطة، حيث قسم طرق الشريعة إلى أربع كلها ذات طبيعة خطابية أو جدلية، غير أن بينها تفاضل في اليقين بين المقدمات والنتائج، أو بين الأشياء ومعالاقتها: (١) هذا الضرب من القضايا يناظر الضرب الأول من قسمة المناهج، أي أن معناها وحكمها، أو تصورهما وتصديقها، يقينيان، ولو أنهما ينتميان إلى مجال الخطابة والجدل. فالمقدمات يقينية، والنتائج مطابقة للأشياء نفسها، وحكم هذه القضايا أنها ولا تحتاج إلى تأويل (٤٨) (٢) «أن تكون المقدمات، مع كونها مشهورة أو مظنونة، يقينية، وتكون النتائج مثالات للأمور التي قصد إنتاجها» (٤٩). وهذا يطرق التأويل لنتائجه: (٣) والقياس الثالث عكس الثاني، وهو أن تكون النتائج هي الأمور التي قصد إنتاجها نفسها، وتكون المقدمات مشهورة أو مظنونة، من غير أن يعرض لها أن تكون يقينية، وهذا لا يطرق إليه تأويل، أعني لنتائجه، وقد يطرق لمقدماته» (٥٠) (٤) والقياس الرابع تكون مقدماته غير يقينية، ونتائجه مثالات لما قصد إنتاجه. وهذا القياس لا يؤوله إلا الخواص^(٥١).

وللتذكير نشير إلى أن حدود التأويل مرتبط خاصة بمبادئ الشريعة وبعض لواحقها كالمعجزات. غير أن تعامله مع النوعين من المبادئ التي تنطوي عليهما الشريعة، وهما النظرية والعملية، لم يكن على حد سواء. فقد كان مرناً بالنسبة للأولى، في حين كان صارماً فيما يتعلق بالمبادئ العملية.

وتبدأ بالمبادئ العملية للشريعة التي رفض ابن رشد بحزم أن تكون موضع جدل أو تأويل عقلي^(٥٢). وقد أرجع ذلك إلى سببين، أولهما سياسي أخلاقي سبقت الإشارة إليه، وهو أن «جسداً [المبادئ العملية] والمناظرة فيها مبطل لوجود الإنسان»^(٥٣)، لكونها أساس الفضيلة والدولة، مستخلصاً من ذلك أن كل من ساء بها، سواء من جهة الجدل أو التأويل، تهديد لاستقرار المدينة، وبالتالي لوجود الإنسان بما هو حيوان مدني^(٥٤). والسبب الثاني وراء منعه تأويل المبادئ العملية ذو طبيعة معرفية، وهو أن مبادئ الشريعة «تتوق العقول الإنسانية»^(٥٥)، ومن ثم لا أمل للعقل الإنساني في الوصول إلى حقيقتها عن طريق التأويل البرهاني أو الجدل الكلامي.

تكون من المتشابهات، فإن التأويل يصبح واجبا ولكن فقط على الراسخين في العلم، وحملهم على ظاهره يعتبر كفرا وهذا ما نفهمه من قوله «إن هاهنا ظاهرا يجب على أهل البرهان تأويله ! وحملهم إياه على ظاهره كفر... ومن هذا الصنف آية الاستواء وحديث النزول...» (٥٨). ومع ذلك، فقد وضع شرطين لتأويل الظاهر المتشابه من الآيات: أولهما أن تكون تلك المبادئ موضوع تنبيه من قبل الشرع، وإلا فقد تكون «الظاهرة في الأمور العلمية أسعد من الظاهرة في الأمور العملية» (٥٩). ويأخذ التنبيه هنا معنى فتح الأبواب أمام الاجتهاد في الفهم؛ وقد أشرنا إلى أنه قد لا يكون مباشرا، إذ يكفي أن يكون القول الشرعي متشابها، غامضا، أو متناقضا، لكي نعتبر ذلك تنبيها للعلماء. غير أنه ليس من السهل إدراك التناقض في الأقوال، فالعوام مثلا لا تستطيع إدراكه. هكذا يصير التنبيه، وكذا إدراك التنبيه، شرطا ذاتيا لإيمان الراسخين في العلم، وبالتالي لوجودهم الأفضل. والشرط الثاني المشهور جداً لدى القدماء من اليونان والمسلمين وغيرهم، يتمثل في عدم إزاعة الخواص لتأويلاتهم البرهانية على غير فئتهم. وقد رفع ابن رشد هذا الشرط إلى مرتبة الفرض الواجب على الفيلسوف الراسخ في العلم التقدير به، أنه إن «عرض له تأويل في مبدأ من مبادئها، ففرضه ألا يصرح بذلك التأويل، وأن يقول فيه كما قال سبحانه؟ والراسخون في العلم يقولون أمانا به كل من عند ربنا» (٦٠). وكما أشرنا، تدل المعجزات ضمن الموضوعات التي منح ابن رشد تأويلها، أو سمح بتأويلها بشروط. فبعد أن رفع صحيح المعجزات إلى مرتبة «مبادئ تثبيت مبادئ الشرائع» التي هي «مبادئ الفضائل» (٦١)، انتهى إلى القول بأن «الاعتراض على معجزة إبراهيم عليه السلام شيء لم يقله إلا الزنادقة من أهل الإسلام» (٦٢).

٣.٣. حدود التأويل المنهجية.

بخض النظر عن قاعدة الاحتياط اللغوي، والمتمثلة في عدم الإخلال بقواعد اللغة العربية» (٦٣)، وضع ابن رشد حدودا منهجية للتأويل الفلسفي للشرعية نذكر من بينها قاعدتين أساسيتين. أولهما تلك القاعدة المنهجية المقابلة لمبدأ اطراد الشاهد على الغائب الذي يقوم عليها التأويل الكلامي الأشعري، والقائلة بضرورة

مراعاة التضاد بين الغائب والشاهد فيما يقال من الأسماء لوصف ما هو إلهي من جهة، وما هو إنساني وما هو طبيعي من جهة ثانية. إذ «كيف ينتقل الحكم من الشاهد إلى الغائب وهما في غاية المضادة؟ وإذا فهم معنى الصفات الموجودة في الشاهد وفي الغائب ظهر أنهما باشتراك الاسم اشتراكا لا تصح معه النقطة من الشاهد إلى الغائب» (٦٤). بعبارة أخرى، حرص ابن رشد على الابتعاد عن دلالة التواطؤ بين ما يقال على الله وما يقال على الإنسان من صفات وأفعال، ودعا إلى الالتزام بدلالة الاشتراك في الاسم فيما يقال على الشاهد وما يقال على الغائب (٦٥). لقد كان المتكلمون يسقطون معاني الشاهد على الغائب، فينظرون إلى صفات الله من خلال صفات الإنسان، مما يستوجب القول بأنه خاضع لنفس الطبيعة ونفس الآلية التي يخضع لها الإنسان. هكذا فعل الغزالي عندما كان يعاند الفلاسفة فيما يخص نظريتهم في السببية، حيث تصور الإرادة والفعل الإلهيين على غرار الإرادة والفعل الإنسانيين من حيث البناء والعوامل الدافعة لهما (٦٦)، مما جعل أبا الوليد ينفذ فرقة من المتكلمين الأشاعرة بالمجسمة، لأنهم «جعلوا الإله إنسانا أزليا» (٦٧)، انطلاقا من مبدأ اطراد الشاهد والغائب (٦٨). العمل على إثبات قابلية المعاني الدينية للبرهنة، أي لكي تتحول إلى معرفة علمية، لا يتعارض مع الإيمان. لكن أي إيمان؟ إنه إيمان العلماء والفلاسفة. أما إيمان العوام فليس يقابل للبرهنة أو التحول إلى معرفة علمية ولا حتى إلى آراء جدلية. إذن هناك إيمانان: إيمان برهاني، وإيمان خطابي، أو «الإيمان الذي يكون من قبيل البرهان، وهذا لا يكون إلا مع العلم بالتأويل» (٦٩)، والإيمان الخطابي الذي يكون «لا من قبيل البرهان». غير أن هذين الإيمانين لا يغطيان بحقيقتين مختلفتين، وإنما بحقيقة واحدة، لكنها تحتمل شكلين من الاعتقاد: اعتقاد بلا معرفة، أو قل بمعرفة حسية خيالية، واعتقاد بمعرفة برهانية، أي علمية.

إن القول بالتأويل المحدود معناه أن ابن رشد لم يكن يقول بأن البرهان هو الطريق الوحيد إلى الحق، فقد نصل إليه عن طريق الإيمان بالظاهر البين بذاته والذي لا يقبل التأويل. لقد كان ابن رشد يكتف للأقوال الشرعية تقديرا كبيرا، إذ يقول عنها «فإن هذه الأقوال الموضوعية في الشرع قطعيل للناس، إذا تاملت يشبه أن

قد خسن أبو الوليد
الفلاسفة وهدم
بواجب التأويل لأنهم
في نظره يتفردون
دون غيرهم بخصال
ثلاث: حيازتهم على
ضربة هائلة لقبول
العلوم، واتصافهم
بالثبات، ثم انتمائهم
إلى أهل الفراغ

إلى مجال الدلالة.

والإخراج إلى الفعل معناه تنظير قضايا واردة في
المأثور بشكل جذيني، تنتمي إلى مباحث الطوبىيات
والنفسيات والإلهيات والأخويات، باستعمال جملة
من القواعد والمبادئ الفلسفية سبق أن عرضنا لها، من
أجل أن تصبح تلك القضايا متناسبة مع النظريات
المتنافيية والعلمية لللاسفة، أي من أجل أن تدنو
موافقة للعقل. وهذا ما يفسر ريبه التأويل بالبرهان
والحقيقة: «فإن كان هذا الإيمان الذي وصف الله به
العلماء خاصاً بهم، فيجب أن يكون بالبرهان، وإن كان
بالبرهان فلا يكون إلا مع العلم بالتأويل، لأن الله عز
وجل قد أخبر أن لها تأويلاً هو الحقيقة، والبرهان لا
يكون إلا على الحقيقة» (٧٢).

إن الإخراج إلى الفعل معناه استعمال الوسائل
العقلية، من مبادئ ومناهج ونظريات، مما يعني من
جهة بأن الغامض والمتشابه من المأثور الشرعي لا
يمكن فهمه بالمأثور فقط، بل يقتضي تجاوزاً إلى
منظومة علمية تتمثل في الفلسفتين الأولى والثانية؛
وهذا يعني من جهة ثانية بأن الشريعة قابلة
للتواصل مع العقل الأمر الذي يدل على أنها تطوّر
على نواة عقلية، وبأن الإنسان قادر على أن يدركها
بطرقه البشرية. من أجل هذا صاغ ابن رشد عبارته
متناقضة الأطراف «التأويل البرهاني» أولاً للتعبير
عن حاجة المأثور إلى العقل، وحاجة العقل إلى
المأثور، وثانياً لتحديد الجانب الذاتي من التأويل
لصالح الجانب الموضوعي والكلّي الذي يمثله
البرهان. فكلية البرهان في تعبير «التأويل
البرهاني» هي من أجل إفراغ التأويل من حمولته
الانفعالية والذاتية.

ومع ذلك، أي بالرغم من تحويله التأويل إلى فعل
«برهاني»، فإن هذا الأخير ظل يحتفظ بلحظة جدلية
تتمثل في مواجهة التأويلات الكلامية والصرفية، قصد
الوقوف على الحق، الذي هو لحظة البرهان. غير أن
ارتباط التأويل بالبرهان لا يعني أبداً أن التأويل صار
تفسيراً عند ابن رشد، لأن التفسير هو حركة انتقال من
معنى برهاني إلى معنى برهاني آخر داخل النص
الفلسفي، بينما يبقى التأويل أداة لقطع البرزخ الذي
يفصل الشريعة عن الفلسفة، أي أنه يبقى أداة للنظر في
التخوم المتلبسة الرابطة بين هذه العقليتين. وبهذا يبدو
التأويل وكأنه لا موضوع له.

يبلغ من نصرتها إلى حد لا يخرج عن ظاهرها ما هو
منها ليس على ظاهره إلا من كان من أهل البرهان.
وهذه الخاصية ليست توجد لغيرها من الأقاويل،
فإن الأقاويل الشرعية المصرح بها في الكتاب
العزیز للجميع لها ثلاث خواص دلت على الإعجاز:
(١) إحداها أنه لا يوجد إقناعاً وتصديقاً للجميع
منها: (٢) والثانية أنها تقبل النصرة بطبيعتها، إلى أن
تنتهي إلى حد لا يقف على التأويل فيها، إن كانت مما
فيها تأويل، إلا أمل البرهان: (٣) والثالثة أنها تتضمن
التنبه لأهل الحق على التأويل» (٧٠).

ومن توابع القول بمحدودية التأويل المضار التي
يحدثها إن هو تجاوز حدوده، وأهم تلك المضار إبطال
حكمة الأنوال الشرعية وفعلها المقصود في إفادة
السعادة الإنسانية، ووقوع في الأخطاء التي تورث
الكفر، ومنها هلاك الجمهور وفساد المدينة، وتمزيق
النشريعة وإبطال الحكمة (٧١). إجمالاً وفي أحسن
الأحكام، كان ابن رشد يعتبر التأويل «بدعة» يجب
رفعها، إلا إذا فرض نفسه على أهل العلم والبرهان،
عندئذ يصبح واجباً.

٤. الطابع النظري للتأويل الرشدي

لم تكن غاية التأويل عند ابن رشد الوقوف على بواطن
وأسرار المأثور الشرعي كما هو الأمر عند الشيعة أو
لدى أصحاب التأويل المسيحي، كما لم يكن تأويله
تأويلاً أخلاقياً للرموز والقصص الدينية كما سيفعل
كانط، وإنما أراد أن يكون تأويله تأويلاً نظرياً.
والقضايا العقدية الواردة في المأثور ذات الطابع
النظري تتصل إما بذات الله وصفاته، كالوحدانية
والعلم والقدرة والإرادة والخلق والفعل والسمع والبصر؛
أو بعلاقته بالعالم، كالحادث والقديم والإمكان
والسببية؛ أو بعلاقته بالإنسان، كالفعل والفاعل
والإرادة والقدرة؛ أو بالأخيرة، كالعباد والروية والبحث.
وكما قلنا، لم ترد هذه القضايا معروضة عرضاً
واضحاً بديهاً، وإنما بشكل خفي وغامض، أو بعبارة
أرسطية، ترد الأحكام والقضايا النظرية في القرآن
والحديث بالقوة لا بالفعل، لذلك كان على التأويل أن
يقوم بدور إخراج ما بالقوة في الشريعة إلى الفعل. وقد
استعمل ابن رشد نفسه لفظ «الإخراج»، الذي ينتمي إلى
الفلسفة الطبيعية، لتعريف التأويل في مستهل فصل
المقال، أي أنه نقل مصطلح «الإخراج» من علم الطبيعة

لم تكن غاية التأويل
عند ابن رشد الوقوف
على بواطن وأسرار
المأثور الشرعي كما
هو الأمر عند الشيعة
أو لدى أصحاب
التأويل المسيحي، كما
لم يكن تأويله تأويلاً
أخلاقياً للرموز
والقصص الدينية كما
سيفعل كانط، وإنما
أراد أن يكون تأويله
تأويلاً نظرياً

صياغة حيّزٍ خاص بقولهم الفلسفي المتميز عن المجال العام. لكن حق الاختلاف هذا لا يعني الحرية في التأويل والفهم المتعدد، لأن «التصديق بالشئ» من قبل الدليل القائم في النفس هو شيء اضطرابي، لا اختياري، أعني ليس لنا أن نصدق أو لا نصدق» (٧٤). إذن لا يمكن فهم التأويل الرشدي على حقيقته إن لم تأخذ بعين الاعتبار المبادئ التي يقوم عليها والسقف الذي يضعه لممارسته. فالدعوة إلى التأويل البرهاني لا يعني تغليب العقل على السمع نهائياً. ذلك أن تمييزه بين الخاصة والجمهور، وفصله بين المسائل العقلية والمسائل السمعية، بين الطرائق البرهانية القائمة على العقل والطرائق الجبلية والخطابية والشعرية القائمة على الخيال علامات قوية بحدود استعمال العقل للنظر في الوحي.

المسافة بين ابن رشد وسبينوزا كبيرة جداً (٧٥)، فقد كان هذا الأخير يخشى أن يؤدي إخضاع النص الديني للمذهب الفلسفي إلى حرمان الجمهور من حقه في التأويل. لذلك كان يدعو إلى احترام الفرق النوعي بين جنسي القول الديني والفلسفي، وأنه لا ينبغي الخلط بينهما والادعاء بأنه من الممكن استخراج مذهب فلسفي معين من النص الديني. ومعنى ذلك أنه إن أراد المتأول أن يؤول النص الشرعي، فينبغي أن لا يخرج من دلالته الحقيقية إلى الدلالة المجازية كما يتفق مع العقل. بالنسبة لسبينوزا لا معنى لمحاولة التغلب على ما يسمى بالتناقض بين الشريعة والفلسفة، ومن ثم لا داعي للتأويل العقلي. إن التأويل الفلسفي للشريعة هو فساد للدين والفلسفة في نفس الوقت، لكونه لا يحترم النص الشرعي، ويحول الفلسفة إلى مذهب جامد لا يقبل النقد (٧٦). وبهذا يكون سبينوزا قد ذهب أبعد من ابن رشد عندما حصر الدين بإطلاق في الأمور العملية، وأبعد عن الأمور النظرية، وبالتالي عن الخضوع لألة البرهان. وبهذا يكون سبينوزا أقرب إلى ابن عربي من ابن رشد، لأن هذا الأخير ناهض بقوة استعمال للتأويل العقلي، مفضلاً أن يفهم القرآن بالقرآن والحديث والآثار والقصص المصاحبة له. ومع ذلك، فإننا نرى أن نظرية التأويل لدى ابن رشد تشترك في جانب منها مع هجوم كل من ابن عربي وسبينوزا عندما كان يدعو إلى تحرير النص الديني من الزعنة النظرية للمتكلمين، والزعنة الانفعالية

وذلك يتأكد بأن التأويل ليس نوعاً من أنواع التفسير، أي ليس تفسيراً جهوياً خاصاً بالشريعة يمكن أن نصفيه إلى الأنواع التي ينقسم إليها التفسير، من جوامع وتلاخيص وشروح على اللفظ، لأن هذه الأنواع الأخيرة لا تنقل المعاني الحقيقية إلى معاني مجازية، أو تحول المثالات والتشبيهات إلى حقائق ذاتية، كما يفعل التأويل، وإنما تخرج المعاني البرهانية الموجودة بالقوة في قول ما إلى الفعل، أي تتم البرهنة عليها. التأويل إذن هو نظرة فلسفية إلى النص الديني، قرأنا كان أو حديثاً.

كان المشروع التأويلي لابن رشد من أجل الفلسفة لا من أجل الشريعة، من أجل الفلاسفة لا الجمهور. وهذا ما يفسر أن غاية ابن رشد من استعمال التأويل لم تكن هي تحويل الشريعة إلى علم كلام، أي لم تكن غايته من فرضه التأويل وإجها على الفلاسفة تأسيس علم كلام فلسفي مختلف عن علم الكلام الجدلي وعن الإلهيات الفلسفية، وإنما كانت غايته التصدي لجملة من المعضلات النظرية الموجودة في المأثور الشرعي التي قد لا تتلالم مع الفلسفة. من هنا يبدو لنا التأويل الرشدي وكأنه لا غاية له في العلم.

من ناحية أخرى، القول بأن التأويل كان عند ابن رشد واجباً فلسفياً فقط، معناه أنه لم يكن واجباً مدنياً، أي على المجتمع ككل أن يتحمل مسؤولية ممارسته. فلم يكن التأويل يتطلع إلى دور عملي في المدينة، كان تقول وحدة المدينة عن طريق توحيد عقيدتها، وإنما كان يرمي إلى وحدة الفلاسفة داخل المدينة. بضمنا انتمائهم لها، حتى لا يهدد وجودها من قبل المتزمتين من النصيين. بعبارة أخرى، لم يكن التأويل الرشدي يجب على سؤال يطرحه الجمهور، وإنما كان يجب على سؤال يطرحه الفلاسفة على النص الديني، من دون نية لنشر نتائج أبحاثه على العموم.

ومن الطريف أنه لم تكن كلمة الفهم هي الكلمة المفتاح في تأويل ابن رشد للشريعة، وإنما كلمة التصديق بالوحي (٧٣)، مما يعني أن الغاية القصوى للتأويل الرشدي لم تكن معرفية، وإنما إيمانية، أي تحقيق درجة «الإيمان الذي يكون من قبل البرهان»، متجاوزاً بذلك الإيمان الخطابي، إيمان الجمهور الذي يكون «لا من قبل البرهان». وقد يبدو لأول وهلة أن احتكار الفلاسفة أو أهل العلم لحق التأويل هو اعتراف لهم بهامش من الاختلاف في الإيمان، أي بحقهم في

والذاتية للمتصوفين، والرجوع إليه في نصيته.

الهوامش

١. للتوسع في مفهوم التصوف عند ابن رشد، انظر مقالنا «مفارقة التصوف عند ابن رشد»، في كتاب الوجه الآخر لعائلة ابن رشد، بيروت، دار الطلعة، ١٩٩٩. وكذلك «الدلالة وبناء المنهجب الفكرية»، والنص المتصل والتصوف في دلالات وإشكالات، الرباط، عكاظ، ١٩٨٨.

٢. يفرق القدماء عادة بين التصبير (القرآني) والتأويل بأحكام غريبة: فهذا أبو طالب التلمذي يقول: «التأويل إخبار عن حقيقة المراد، والتصبير إخبار عن دابل المراد، لأن اللفظ يكشف عن المراد-المعاني، واللفظ هو الكاشف-الدليل»، جلال الدين السيوطي، الإتيان، ج ٤: ١٦٨. ونقل السيوطي عن أبي نصر الغزيري أنه قال «التفسير مقصور على السماع والاتباع، والتأويل مقصور على الاستنباط» نفسه، ج ٤: ١٦٨؛ ويضيف «التأويل ما استنبطه العلماء من معاني الخطاب من خلال ما وضع وتظهر من جهود المفسرين للنص، نفسه، ن. ص.

٣. استعمل القرآن التشبيه بالمعصومين وخبر الأمثال في الأمور المعيبة للبعد عن إدراك الجمهور، كوصف مشاهد القيامة والجنة والذات الإلهية والمطلق وعلاقته بالزمان والمكان. ومن أهم الأمثلة على التشبيه التشابه على أمور نظرية غريبة مسألة الخلق «وإذا» الطريق التي سلك بها الجمهور في تصور معنى الخلق فهو التشبيه بالتشابه وإن كان ليس له مثال في التشاهد، إذ ليس يمكن في الجمهور أن يتصوروا على كنه ما ليس له مثال في التشاهد. فأخبر تعالى أن العالم وقع خلقه إياه في زمان، وأنه خلقه من شيء. إنه كان لا يعرف في التشاهد مكنن إلا بهذه الصفة فقال سبحانه مغيرا عن حاله قبل كون العالم، وكان عرشه على الماء» وقال تعالى: (إن ربكم الله الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام)، وقال (ثم استوى إلى السماء وهي دخان) إلى سائر الآيات التي في الكتاب العزيز بهذا المعنى، مناهج الأدلة في عقائد الملة، تقديم وتحقيق محمود قاسم، ط١ القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٠٥. وستظهر إليه لاحقا باسم مناهج

٤. نشير إلى أن لابن رشد ممارسات في النص الشرعي لا يقوم فيها صراحة بقرأة النص الشرعي من خلال النص الفلسفي مباشرة، وذلك في كتبه العقفية بداية المجتهد ونهاية المقتصد ومختصر المستمسك، وإن كان البعد الفلسفي لا يخلو منها. ٥. لكن علينا أن لا ننسى أن التطابق بين الحكمة والموئل من الشريعة يخص فقط التأويل البرهاني، ولا فإن الشريعة مطابقة للحكمة في أصولها لا الموئل منها تأويلها جديدا، انظر مناهج، ص ١٨٤.

٦. ومع ذلك فليس تقابل الظاهر والباطن من طبيعة ضدية استيعابية، ولا من طبيعة انقسام الجس إلى أنواع، وإنما هو من طبيعة تلازمية.

٧. نقول هذا لأنه من الصعب حصول الإجماع المستفيض في التأويلات البرهانية للشريعة، كما يحصل في العلوم الوضعية «وإن كان ذلك كذلك، فلا يمكن أن يتقرب في التأويل التي تخص الدلالة العلماء بها، إجماع مستفيض، وهذا بين بنفسه عند من أنصف، فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال، دراسة وتحقيق م. عابرة، ط١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨١، ص ٢٨.

٨. بعد تصحيح التصحيح الذي زعم أبهر ناظر أن الماسخ وقع فيه بعد تصحيح تعريف ابن رشد للتأويل حيث حرفة من «إخراج اللفظ من الدلالة المجازية إلى الدلالة الحقيقية»، إلى «إخراجه من الدلالة

الحقيقية إلى الدلالة المجازية»، هو في نظرا إسقاط لمعنى التأويل في الكلام المسيحي - الذي هو تأويل رمزي مجازي، على التأويل الرشي - الذي هو تأويل عقلي، انظر في هذا الصدد ص ٢٥ من تحقيقه لفصل المقال، ط١، بيروت، دار الشروق، ١٩٨٦. انظر أيضا محمد محبوب، «نظرية التأويل الرشدية»، المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، ج ٤، يونيو ١٩٨٥، ص ٧٠. انظر أيضا على الشنوفي، «التأويل بين ابن رشد وسبينوزا»، ضمن أعمال الملحق الإسلامي المسيحي الثاني، ١٩٧٩.

٩. يقول عن العلم الحق «والمعلم الحق هو معرفة الله تبارك وتعالى وساند الموجودات على ما هي عليه وبخاصة الشريعة منها» فصل المقال، ص ٥٤

١٠. فصل، عمارة ص ٢٨

١١. من كون انقسام فطر الناس هو السبب في انقسام الشريعة إلى ظاهر وباطن يقول «والسبب في ورود الشرع فيه الظاهر والباطن هو اختلاف فطر الناس، وتباين قرائتهم في التصديق» فصل المقال، ص ٢٣-٢٤: عن اختلاف رتب الناس في قدرتهم على الشعور بالذكوك انظر مناهج، ص ١٧٩.

١٢. عن عبارة الشرع بالأكثر يقول «وكان الشرع مقصود الأول العناية بالأكثر من غير إبطال للتنبيه الخواص، كانت أكثر الطرق المصرح بها في الشريعة هي الطرق المشتركة للأكثر في وقوع التصور والتصديق» فصل، ص ٢٢-٢٣.

١٣. بداية المجتهد، ج ١، ص ٤

١٤. بداية المجتهد، ج ١، ص ٢٧. كما يقول «وحمل الكلام على الحقيقة أظهر من حمله على المجاز» نفسه، ج ١، ص ٤٢: كما يقول «من التقديم والتأخير مجاز، وحمل الكلام على الحقيقة أو على حمله على المجاز» نفسه، ج ١، ص ٤٦. كما يقول «والواجب حمل الكلام على الحقيقة حتى يدل الدليل على حمله على المجاز» نفسه، ج ١، ص ٨٠. انظر أيضا ص ٢١٦

١٥. نفسه، ج ١، ص ٢٥٩.

١٦. نفسه، ج ٢، ص ٣٣٠.

١٧. وسبب اختلافهم هل الاسم المتعدد بين الحقيقة والمجاز له عموم أم لا وهو أحد أنواع الاسم المشترك، نفسه، ج ١، ص ٢٦١.

١٨. عن عدم جواز حمل الاسم الواحد معنى الحقيقة والمجاز في أن واحد يقول «لأن الاسم الواحد لا يدل على الحقيقة والمجاز معا» نفسه، ج ١، ص ٢٦١. كما يردد «إلا لا يدل لفظ واحد دلائل حقيقة ومجازا» نفسه، ج ٢، ص ٢٠.

١٩. يعتبر ابن رشد «التنبيه» من العواصم الذاتية لأقوال الشريعة المصرح بها في الكتاب العزيز للجميع، انظر فصل المقال، ص ٦٥-٦٦: عن التعارض بين الظاهر يقول «والسبب في ورود الظواهر للتمتعزات فيه هو تنبيه الراشدين في العلم على التأويل الجامع بينهما، وإلى هنا المعنى وردت الإشارة بقوله تعالى (هو الذي أمزج عليك الكتاب منه آيات محكمات...) إلى قوله- والراشدين في العلم» فصل المقال، ص ٢٤: ويؤكد في سياق آخر أن «السبب في هذا الاختلاف تعارض الآثار» بداية المجتهد، ج ١، ص ٩١. كما يضيف «فإن السبب في اختلافهم هو في الحقيقة أبل إلى معارضة الاستدلال بظاهر القول أو بظاهر الفعل» نفسه، ج ١، ص ٩٩.

٢٠. ينشر ابن رشد إلى ذرائع لغوية تنطوي على فكرة التنبيه بقوله «ومن الصعب في هذا المعنى أن يقتضيه الذي جاء في الشرع في خلق العالم يطابق معنى الحديث الذي في التشاهد. ولكن الشرع لم يصرح فيه بهذا اللفظ، وذلك تنبيه منه للعلماء على أن حدوث العالم ليس هو مثل الحديث الذي في التشاهد، وإنما أطلق عليه لفظ المطلق ولفظ الظهور، وهذه الألفاظ تصلح لتصور الممنهين، أعني لتصور الحديث الذي في التشاهد، وتصور الحديث الذي أدى إليه

البرهان عند العلماء في الغائب» مناهج، ٢٠٥-٢٠٦.

٢١. من وأجيب المتأويل الذي تعرضه المحالفة بين ظاهر المنطوق به في الشريعة والنظر البرهاني يقول: «إن كانت الشريعة ملقطة به (النظر البرهاني)، فلا يخلو ظاهر المنطوق أن يكون موافقا لما أدى إليه البرهان فيه، أو مخالفاً: فإن كان موافقا فلا قول (هناك)، وإن كان مخالفاً طلب (هناك) تأويله، فصل المثال، تبج، عبارة، ص ٢٢.

٢٢. يقول في ديباجة مناهج الأدلة: «واتكشف لهم أن من التأويل ما لم يأذن الله ورسوله به»، ١٣٢.

٢٣. انظر في هذا الصدد ألكونس:

Alonso, ((El y la hermenéutica sacra de Averroes)), Al

Andalus, vol. VII, 1942, fac. 1, p. 136 «من وأجيب المتأويل الذي تعرضه المحالفة بين ظاهر المنطوق به في الشريعة والنظر البرهاني يقول: «إن كانت الشريعة ملقطة به (النظر البرهاني)، فلا يخلو ظاهر المنطوق أن يكون موافقا لما أدى إليه البرهان فيه، أو مخالفاً: فإن كان موافقا فلا قول (هناك)، وإن كان مخالفاً طلب (هناك) تأويله، فصل المثال، تبج، عبارة، ص ٢٢.

٢٤. يقول أيضاً «وأمّا الطريق التي سلك بها الجمهور في تصور هذا المعنى فهو التمثيل بالشاهد، وإن كان ليس له مثال في الشاهد: إذ ليس يمكن في الجمهور أن يتصوروا على كنهه ما ليس له مثال في الشاهد، مناهج، ص ٢٠٥.

٢٥. تهافت التهافت، تحقيق مورييس بروج، ٢٤، بهروت، دار الشرق، ١٩٨٧، ص ٤٣٠.

٢٦. فصل، ص ٦٧.

٢٧. عن اعتباره كل من منع أهل البرهان من التأويل كافراً انظر فصل، عبارة، ص ٤٨.

٢٨. يقول من هذين الشرحين كالاتي: «فإننا نشأ الإنسان على الفضائل الشرعية كان فاضلاً بإطلاق، فإن تداوى به الزمان والسعادة إلى أن يكون من العلماء الراشعين في العلم... تهافت التهافت، ص ٥٧٨.

٢٩. عن خصائص أهل التأويل البرهاني يقول: «فإن كنت من أهل الفطرة الصاعدة لتبطل العلوم وكنت من أهل الفيات وأهل الفراغ فخرسك أن تنظر في كتب العلوم وعلومهم لتقف على ما في كتبهم من حق أو زبد، وإن كنت ممن تنكص واحد من هذه الثلاث فخرسك أن تغرق في أي ظاهر الشرع ولا تنظر إلى هذه العبادات المحددة في الإسلام نفسه، ص ٣٦١-٣٦٢.

٣٠. وخيف شارحاً نوع التصديق الكائن عن التشكيك، أعني أنهم لا يصدقون بالشئ إلا من جهة ما يتخيّلونه، ويصر وقوع التصديق لهم بوجوده ليس منسوبا إلى شيء متخيّل، الفصل، عبارة، ص ٤٨.

٣١. نفسه، ص ٤٨.

٣٢. عن الأقوال المثالية انظر تهافت التهافت، ص ٤٢٥.

٣٣. تسمية طريق الجمهور بالتعليم المشترك العام انظر تهافت التهافت، ص ٤٢٠.

٣٤. عن كفاية التعليم التمثيلي للحصول الإقناع انظر نفسه، ص ٤٢٨.

٣٥. نفسه، ص ٥٨٢، ويقول: «وذلك أنهم يرون أن الإنسان لا حياة له في هذه الدار إلا بالصنائع العملية، ولا حياة له في هذه الدار ولا في الدار الآخرة إلا بالفضائل النظرية، وأنه لا واحد من هذين يتم ولا يبلغ إليه إلا بالفضائل العقلية، وأن الفضائل العقلية لا تتسكن إلا بمعرفه الله تعالى وتعظيمه بالعبادات المنصوصة لهم في ملة... نفسه، ص ٥٨١.

٣٦. نلاحظ أن كتاب الفصل تكلم عن التصديق والتصور عند استعراضه لإمكانات التأويل المتاحة في الشرع، بينما ركز كتاب المناهج على التصور، أي على المعاني.

٣٧. مناهج، ص ٢٤٨.

٣٨. وقد جاء هذا المبدأ في هذا السياق: «وإذا كانت هذه للشريعة حقاً وداعية إلى النظر الموزني في معرفة الحق فإنما معشر المسلمين نطم على القطع أنه لا يؤذي النظر البرهاني إلى مخالفة ما ورد به

الشرع، فإن الحق لا يضاد الحق بل يوافق ويشهد له» فصل المقال، ص ٣١-٣٢.

٣٩. يقول عن هذا الصنف من المعاني «فأما الصنف الأول من الصنفين الأولين فتأويله خطأ بلا شك» مناهج، ص ٢٤٩. وفي فصل المقال يقول: «وإذا اتفق كما قلنا، أن يعلم الشيء بنفسه بالطريق الثالث، لم نحتاج أن نضرب له أمثالا، وكان أي ظاهره لا يتطرق إليه تأويل» ص ٤٧. كما يقول في الصميمة: «أفليس العلم الحقيقي هو معرفة الوجود على ما هو عليه» ص ٧١.

٤٠. مناهج، ص ٢٤٨.

٤١. مناهج، ص ٢٤٨.

٤٢. نفسه، ص ٢٤٩. يشير إلى هذا النوع في تهافت التهافت بقوله: «الكلام في علم الباري سبحانه بذاته وبغيره مما يحرم على طريق الجدول في حال المناظرة، فضلا أن يثبت في كتاب، فإنه لا تنتهي أفهام الجمهور إلى مثل هذه الخفايا، وإذا خيض معهم في هذا بطل معنى الإلهية عندهم، فلذلك كان الغرض في هذا العلم محرما عليهم، إذ كان الكافي في مساعدتهم أن يفهموا من ذلك ما أنطقت أفهامهم... وإنما لا يجب أن تثبت في كتاب إلا في الكتب الموضوعة على الطريق البرهاني، وهي التي شأنها أن تقرأ على ترتيب وبعد تحصيل علوم أخرى يسوق على أكثر الناس النظر فيها على النحو البرهاني» ص ٢٥٦-٢٥٧. ومساءلة نشر التأويلات في الكتب الخطابية والجدلية تتعدد عنده كثيرا، لأن هذه الكتب قابلة للتأويل من قبل الجمهور، مثلا يقول «التأويلات ليس ينبغي أن يصرح بها للجمهور، ولا أن تثبت في الكتب الخطابية أو الجدلية، أعني الكتب التي الأقاويل الموضوعة فيها من هذين الجنبين، كما صرح أبو حامد، نفسه، ص ٥٩: «كما يقول «مقد تبين لك من هذا أنه ليس يجب أن تثبت التأويلات الصميمة في الكتب الجمهورية، فضلا عن الفاسدة» فصل، ص ٦٢.

٤٣. مناهج، ص ٢٤٩. ونلاحظ بأن أول رشد أول مرة يقول بأن التصريح به واجب، أي أن حق الجمهور أن يعلم بحقيقته. إن تأليف لكتاب مناهج هو الغرض «على مدار الخطأ الواقع من قبل التأويل، ويروى أن يتفق لنا هذا الغرض في جميع أقاويل الشريعة، أعني أن نتكلم فيها بما ينبغي أن يؤول أو لا يؤول، وإن أول لعدم أن يؤول، أعني في جميع المسائل التي في القرآن والمحدث، ونعرف رجوعها كلها إلى هذه الأصناف الأربعة» ص ٢٥١.

٤٤. مناهج، ص ٢٤٨.

٤٥. نفسه، ص ٢٤٩. ويصف وظيفة هذا التشكيك بأنه «لتحرير النفوس إليه» لا لكونه بعيدا عن أفهام الجمهور، ن:س. ويذكر في هذا الصنف أمثلة أخرى، من ذلك قوله عليه السلام «ما من شيء لم أره إلا وقد رأيته في مقامه» حتى الجنة والنار... وقوله «كل ابن آدم يأكله التراب إلا عجب الذنب، فعذه كلها تترك يعلم قريب أمثال، وليس يدرك لمائة في أمثال إلا يعلم بعيد» نفسه، ص ٢٥٠.

٤٦. نفسه، ص ٢٤٩. وفي الصفحة ٢٥٠ يقدم نفس الصيغة بعبارة أخرى «وأمّا الصنف الرابع (المماس في التصديق العام)، وهو أن يكون كونه مثالا معلوما يعلم بعيد، إلا أنه إذا سلم أنه مثال ظهر عن قريب أمثالا هو مثال».

٤٧. نفسه، ص ٢٥٠-٢٥١.

٤٨. فصل، ص ٥٦.

٤٩. نفسه، ص ٥٦-٥٧.

٥٠. نفسه، ص ٥٧.

٥١. نفسه، ص ٥٧.

٥٢. عن تحريم الكلام أو الجدول في مبادئ الشريعة يقول «فإن الحكماء من الفلاسفة ليس يجوز عندهم التكلم ولا الجدول في مبادئ الفرائض... ويجب على كل إنسان أن يسلم بمبادئ الشريعة وأن يقاد فيها ولا يد الواضع لها، فإن جحدوا المناظرة فيها،

٣٩: كما يقول عن الحكم الذي أصدره الغزالي على الفلاسفة بصد العلم: «والفلك ما قد أدى إليه البرهان أن ذلك العلم منزّه عن أن يوصف بكلي أو جزئي، فلا معنى للاختلاف في هذه المسألة، أعني في تكفيرهم أو لا تكفيرهم بنفسه» ص ٤٠.

٦٦: ثبت ابن رشد تقابلاً في معنى الفعل الذي ينسب إلى الله والذي ينسب إلى الطبيعة والإنسان، ولذلك لا يصح تأويل الفعل الإلهي بتشبيهه بالفعل الإنساني أبداً ففي مثال الفاعل ينه ابن رشد إلى «من رام أن يشبه الموجودين (الإلهي والإنساني) أصدرها بالأخر، وأن الفاعل لهما فاعل بالسبح الذي توجد الفاعلات هاهنا، فهو شديد لفظة عليهم لكثرة اللوثة»، تهافت التهافت، ص ١٩٢. بصد المقارنة بين هذه الأفعال الثلاثة ابن رشد دراستنا «الحرية عند ابن رشد بين العقل النظري والعقل العملي»، عالم الفكر، المجلد ٣٢، يناير-مارس ٢٠٠٥، ص ٦٣-٦٥.

٦٧: تهافت التهافت، ص ٤٢٥: «ولم يتكلمين من الأشاعرة على تمسكهم في تأويل نظرية فقران تأويل في غير محله... أعني الأشاعرة، وذلك أنهم لما صرحوا أن الله مريد بمرادة قديمة - وهذا بدعة كما قلنا - ووضعوها أن العالم ممتد، فثبت لهم كيف يكون مراد حاد عن إرادة قديمة» مناهج، قاسم، ٢٠٠٥-٢٠٠٦، ص ٨٨. يقول عن الأرقام «ككيف يقال إنه لا يفهم من الفاعل إلا ما يفهم من روية واختيار ويجعل هذا ممتداً في الشاهد والغائب»، تهافت التهافت، ص ١٤٨-١٤٩: «كما يمكن الزعم بأن ابن رشد رفض التأويل الرمزي، الذي كان يمارسه المتصوفة والشيعية، لأنه كان يكرس عالم الأسرار والخيالات بدل الفيزياء منه إلى عالم المعقولات والمعارف، يعزّز الرؤية الزمرية للعالم بدل تحويلها إلى رؤية برهانية».

٦٩: فصل، ص ٣٧: ويصف الإيمان البرهاني بأنه «خاص بهم» نفسه، ص ٣٨: ويرد هذا الإيمان البرهاني إلى «مزية وتصديقهم» «لأنه إذا لم يكن مثل العلم يفهم التأويل، لم يكن عندهم تصديق تصديق توجب لهم الإيمان به ما لا يوجد عند غير أهل العلم» نفسه، ص ٣٧.

٧٠: نفسه، ص ٦٥-٦٦: أما كتاب مناهج الأدلة فيصف الطرق الشرعية بفصلين: «ذلك أن الطرق الشرعية إذا تومت وجدت في الأكثر جمعت وصفين أحدهما أن تكون يقينية، والثاني أن تكون بسيطة غير مركبة، أعني قليلة المقدمات، فتكون نتائجها قريبة من المقدمات الأولى»، ص ١٤٨.

٧١: ويصف انعكاسات مضار التأويل على الذين أتوا بعد الصدر الأول «وأما من أتى بعدهم، فإنهم لما استعملوا التأويل فلن تقواهم، وكثر اختلافهم، وارتفعت مذاهبهم، وتفرقوا فريقاً نفسه، ص ٦٥: مناهج، ص ١٧٢.

٧٢: فصل، ص ٣٩: «من أن إشكالية ابن رشد هي إشكالية تصديق وتصوير، لا إشكالية فهم، انظر نفسه، ص ٣٩، ٢٤، ٤٦، ٤٨، ٥٥-٥٨، ٤٣.

٧٥: نفسه، ص ٤٣. لا للتوسع في المقارنة بين ابن رشد وسبينوزا فيما يتعلق بالتأويل، انظر الأستاذ علي الشافعي، الملتقى الإسلامي المسيحي الثاني، أبريل ١٩٧٤.

٧٦: نفسه، ص ٢١. ٧٧: وصف غاية كتاب مناهج الأدلة في عقائد الملة بأنها «مقد رأيت أن أحصن في هذا الكتاب عن الظاهر من العقائد التي فقد الشرع حمل الجوهري عليها، وأتمري، في ذلك كله، مقصد الشارع من حسب الجهد والاستطاعة» ص ١٢٣: بل إنني أثبت في عنوان الكتاب معمة مقاومة التأويل «تعريف ما وقع فيها (العلم) بحسب التأويل من الشبهة المزيفة والبدع المضلّة». تهافت التهافت، ص ٣٥٧.

تهافت التهافت، ص ٥٢٧.

٥٣: نفسه، ص ٢٧٧.

٥٤: «لأن المبني على الفضائل الشرعية هو ضروري عندهم ليس في وجود الإنسان بما هو إنسان، بل وبما هو إنسان عالم» نفسه، ص ٢٠.

٥٥: «من قصور العقل إزاء نظام الوجود يقول أيضاً: «وذلك كان العقل منّا مقصراً عما تقتضيه طبائع الموجودات من الترتيب والنظام الموجود فيها» نفسه، ص ٢٧٧: ويقول أيضاً: «كل ما عجز عنه العقل أفاده الله تعالى للإنسان من قبل الوحي» نفسه، ص ٢٥٥.

٥٦: نفسه، ص ٥٠٢: ويقول عن قصور العقل وتكامله مع الوحي «إن العلم المتلقي من قبل الوحي إنما جاء متمماً لعلوم العقل. أعني أن كل ما عجز عنه العقل أفاده الله تعالى من قبل الوحي» نفسه، ص ٢٥٥.

٥٧: «من أحكام منع التأويل يقول إذا، فإننا، كما قلنا، أن نعلم الشيء بنفسه، بالطرق الثلاث، لم نتج أن نضرب له أمثالا، وكان على ظاهره، لا بطريق إلهي تأويل. وهذا الفهم من الظاهر، إن كان في الأصول، في أمثاله له كافر، مثل من يعتقد أنه لا سعادة أخروية هاهنا ولا بقاء...» فصل، ص ٤٧-٤٨: بصد أحكام إزاحة التأويلات البرهانية والجدلية، انظر أيضاً نفسه، ٤٥، ٥١، ٥٨، ٥٩، ٥٨، فصل، ص ٤٨.

٥٩: تهافت التهافت، ص ٤٢٩.

٦٠: نفسه، ص ٥٢٨: كما يقول عن المسكوت عنه «وذلك أن ليس كل ما سكنت عنه الشرع من العلوم يجب أن يفحص عنه ويصرح للجمهور بما أدى إليه النظر أنه من عقائد الشرع، فإنه يتولد عن ذلك مثل هذا التحطيم للعلم، فينبغي أن يسكت من هذه المعاني عما سكنت عنكمما يقول في الشرع، ويعرف الجمهور أن عقول الناس مقصرة عن الخوض في مثل هذه الأشياء، ولا تتعدى التعليم الشرعي المصرح به في الشرع، إذ هو للتعليم المشترك للجمهور، الكافي في بلوغ سماعتهم» نفسه، ص ٥٢٩.

٦١: تهافت التهافت، ص ٥٢٧.

٦٢: نفسه، ص ٥٢٧: وهو يرى أن إثبات المعجزات ممكن ولكن لا بالطريق الذي اتهمه الغزالي وإنما بطريق آخر، انظر نفسه، ص ٥١٤-٥١٦، ٥٣٧.

٦٣: «من قاعدة احترام الشروط اللغوية والبلاغية يقول: «من غير أن يُقبل ذلك بحمادة لسان العرب في التجوز من تسمية الشيء بتشبيهه أو بسببه أو لاحقه أو مقارنه أو غير ذلك من الأشياء التي عُدت في تعريف أصناف الكلام المجازية»، فصل، ص ٣٢.

٦٤: تهافت التهافت، ص ٤٢٥: يرفض ابن رشد التأويل الجدي، تأويل المتكلمين، لعدة أسباب، أولاً لأنهم يشبهون الفيبيات بالمشاهدات، ولأنهم يتكلمون عن أمور سنها الشرع، ولكونهم يجدون الضروريات كالسببية الطبيعية، ولكن المعرفة الناتجة عن تأويلاتهم معرفة ظنية تعتمد «مقدمات عامة لا خاصة أي خارجة من طبيعة المفروض عنه» (نفسه، ص ٣٢٥)، ثم لأنهم يصدرين عن الصحة والعصبية ولذلك وصفهم «بالمحجورين بحجاب العادة والمنشاء» وبأنهم «ويقولون بالنطق الخارج أشياء بخلافه النطق الباطن منهم» (مناهج، ص ٢٠٧). قهاسا على العشوية «المحجورين بحجاب التصور» (فصل، ص ٢٥).

٦٥: ومثال للأسماء التي ينبغي أن نطرح إليها باشتراك الاسم لا باشتراك المعنى اسم الله، «فاسم العلم إذا قيل على علم المحدث والعم القديم، فهو مقول باشتراك الاسم المحض، كما نقال كثير من الأسماء المتقاربات مثل: البطل للمقول على العظيم والصغير، والسرير المقول على الضيق والثقل» ولهذا ليس هاهنا حد يشمل العلمين جميعاً كما توهمه المتكلمون من أهل زماننا» فصل، ص ٥٢٧.

مسارات التخيل في شعر محمد الماغوط



ترتبن النقطات الأساسية في تعريف الشعر وممارسته، والتحويلات العميقة في البرامج الكتابية العربية المعاصرة بتاريخية الخطابات والممارسات النصية في اتصالها وانفصالها: مما وسم برامج الحداثات الشعرية العربية بقطائع شعرية حسب طبيعة التراكمات النصية المانزة القادرة على تفجير البنيات النصية في القصيدة من الداخل، وتقويض الثوابت الشكلية، واستبدال الرؤيا الواحدة بالرؤى والمنظورات المتعددة، والإخلاص في الكتابة، أولا وأخيرا، لصق التجربة والمعرفة وعمق الوعي بحدود وأفاق المتحقق النصي... لرفع تحديات ورهانات مغايرة بغية تشكيل أشكال - معنى جديدة لا تسلم بدورها من النقد والمساءلة وإعادة البناء والتشكيل.

عبد القادر الغزالي

ناقد من المغرب

يتشكل التركيب التخيلي في الديوان، حسب مسعى كتابي يتمثل في بناء رؤيا صدمية ذاتية مع العالم. تمتص من التراجيدية الشخصية عصابات المرارة واليأس والإحباط. وتتجسد في محاولات إيجاد التجانس بين الصور المتعارضة. ولذلك، فالكثافة التخيلية، في هذا المقام، وإن كانت تجمع بين الأنماط الثلاثة، فإن ما يهيمن، بالنظر إلى مركزية كوكبات الصور المشكلة للتركيب التخيلي، هي: كتابة الثورة.

١.١. ترسيمات التقابل والتعارض

تنبني القصيدة على أساس خطاب الأنثى الحاضرة الغائبة، فيها تتأمل الذات بهاء الجسد، وتبطل الصفاء والشفافية العليا، بواسطة العين عضو البصيرة والبصر، محققة اللقاء بين العالم المحسوس والعالم الماورائي، فالمخاطبة لها «حاضرة الاسم الجامع» حسب اصطلاح الصوفية، تتماهى مع آلهة الجمال، وقوة الخصب والنماء، إذ الربيع يقبل من عينها، كما تنبعث المياه من ينبابيع. وتتوالد عن هذه الصورة الديونيزوسية، صور التحليق، واختراق الأفاق، بغية الوصل بين الأرض والسما. إن الشوق والعين إلى الأنثى، بهذه المعنى، وسيلة الارتقاء والسمو في مدارج العوالم، والتوق الجارف إلى الارتقاء في أحضانها، تتركز إلى الشفافية والصفاء الأعلى:

أيها الربيع المقبل من عينها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذي إلها (٢)

ولا شك، أن الرغبة في امتلاك قدرات التناسخ والتماهي، هي الموجهة التخيلية الأساسية في تشكيل وبناء الأكوان التخيلية، أكوان جامعة للمتناقضات: الرقة والعنف، الحب والكرامية، السعادة، والألم، قصيدة الغرام وطعنة الخنجر... ووفق هذه الخطاطة، يمكن القول، بأن مادة الحلم بامتياز، هي التجربة الحياتية، الغيبة والفشل، والتشرد والضياع... غير أن الانكسار لا يمنع من الإصرار على التعلق بالجمال، والإنصات إلى الكائنات، بغية التوغل في الأعماق. وكل ذلك يسعف في تشكيل صور حركية تجسد تحفز الذات وخفتها، وهي تتطلع إلى الحياة بالحب، وتزواج للذة بالألم، والنعم بالفناء والتلاشي،

ولما كانت القصيدة العربية المعاصرة، سواء من خلال متون الشعراء اللغائيين: توفيق صايغ، وأنسي الحاج، ومحمد الماغوط، أم من خلال متون تجارب الشعراء المؤسسين للقصيدة الحرة بالمعنى الدقيق للمصطلح، على امتداد الوطن العربي تجسيدا حيا للتلاحم العضوي بين التجربة الكتابية والتجربة الحياتية، فإن ضرورات تجديد برامج القراءة والنقد من أجل ابتكار شروط تلق شعري مغايرة، واجتراح اصطلاحية نقدية قمينة بكشف البنيات النصية والعوالم التخيلية المتحققة، من المهام الشعرية الكبرى في مسار التحولات الأساسية في الحياة والإبداع على حد سواء.

هذا المسعى الشعري والحياتي العزيز لا نروم بلوغه باقتراح نظري إجرائي مكتمل ومغلّق، بل نضع لبناته، بالتدريج، من خلال التعلم والإنصات والنقد والمساءلة.

ومحاولة كشف تركيبات المتخيل لدى الشاعر العربي محمد الماغوط انطلاقا من ثلاثة دواوين شعرية، هي على التوالي: - حزن في ضوء القمر - غرفة بملايين الجدران - الفرح ليس مهنتي. عبارة عن دعوة شعرية باذخة تهيم طغوسها رؤيا شعرية صدمية حدائية بامتياز، تسعى من خلالها إلى بناء اقتراح قرائي وبرنامج تأويلي شعري حسب الخطاطات التخيلية، والمسافات البنائية داخل القصيدة الواحدة، وحسب اتصال وانفصال القصائد في الديوان الشعري الواحد، أو من ديوان لديوان آخر ضمن إطار منظور نظري ونقدي منفتح على شعرية المتخيل، كما تأسست في أبحاث غاسطون باشلار في كشوفاته عن أحلام اليقظة، وشعرية المكان، وشعرية العناصر: أو في الإجراءات والأبحاث الأنثروبولوجية على النحو الذي يتضح في دراسات جيلبير دوغان، أو في التاطيرات النظرية والصياغات المنهجية لدى جان بوركوص ضمن إطار شعرية المتخيل، (١) وفق اختيار منهجي واستراتيجية قرائية تضع بعين الاعتبار خصوصية البناء النصي والتخيلي في القصيدة، وبالتالي كشف المسارات التخيلية كما تتحقق من خلال تفاعل المكونات النصية.

١. ديوان: حزن في ضوء القمر

بعد أن توالى عليه الطعنات، فسقط صريعاً. ومع ما في تجربة الذات من مرارة، فإن وطأة الفراق قاسية، يزيد من حدتها انغلاق أفق العودة:

لن تلقى عيوننا بعد الآن (٥)

لكن، أبداً، لا تكف الذات عن التطلع إلى السمو والارتفاع، مهما بلغ حجم الفسادة والنضحيات. ويصل الارتباط بالوطن على الرغم من الحرمان والاغتراب، إلى حد تماهي الذات مع السحابة، لتعلن توحدها مع المستقبل، الذي يضمحل تحولات، لا محالة، واقعة، وإن بدت جميع الأفاق مغلقة. وهذا اليقين هو الذي يجعل إعلان التضحية والفداء، واختراق عوالم ما بعد الموت احتمالاً ممكناً. ونستعيد من خلال مشهد:

«صلب المسيح» حجم الرغبة في الفداء، واجتثاث الإثم من الحياة. أما التضحية، هذه المرة فعن طريق الشنق، وهذه العملية هي عنوان الواقع البئيس الذي تعيشه الذات يومياً في الحياة والكتابة، من خلال التسمي الدائم نحو المختلف والمغاير، وما تلقاه من جراء فداحة الخسارات الحياتية المتلاحقة. وكل ذلك يطبع الأكران التخيلية بالقائمة والسوداوية، فالذات ممرقة في الكتابة والواقع، بين زكريات الطفولة وواقع التشرد والضياح. ومن هنا، جهد في بناء كينونة جديدة قائمة على أساس التحرر من الالتزامات المؤسسية كيفما كان نوعها، وعيش حياة جوهريّة تقوم على أساس المغامرة والمخاطرة، وتدمير ما استقر من قوانين، فلا التزام إلا بصدق التجربة الشخصية. وبهذا الصنيع، فقط، تنقلب الوحشة إلى نور وإشراق:

وسفينة بيضاء، تقلني بين نهديها المالحين،

إلى بلاد بعيدة،

حيث في كل خطوة وشجرة خضراء،

وفناء خلاصة،

تسهر وحيدة مع نهديها العطشان. (٦)

وإذا كانت السحابة بشير يمن وبركة، فإن الذات المتكلمة تجعلها عضواً في الجسد به يتشابك الداخل والخارج، وترفع الجريمة الأصلية في الحياة بالتضحية والفداء. ونلاحظ في هذا الموطن، عناية دقيقة برسم وتشكيل العنيتين: اقتران الحاجبين، الصفاء الدال على الشفافية والاكتماء، ونفاذ البصر والبصيرة. وكل هذه التفاصيل، تضع الذات أمام

والسكر بماء الكتابة. فحب الحياة والإقبال على مهاجمتها بشغف جنوني، هو الحافز الأول على محاولة إحياء الاحتفالات الديونيزوسية احتفاء بالذات وبالبعيدة التي ينادى عليها بالاسم الشخصي: «ليلي»، والحنين والشوق إليها حنين إلى الحياة في أجل معانيها وأسمى صورها. ومن هنا، تعدد مسارب التناسخ بينها وبين المدينة القاسية «دمشق». مظاهر القسوة والبشاعة في جميع الجهات: سواء منها ما يرجع إلى وطن: الشوق والحنين، أم وطن الإقامة والمعاناة. فالغيوم الآتية من هناك، تعلن استمرار مأساة الإنسان الذي ما زال ين تمط وطأة الفقر والجوع، والفقر والحرمان:

... وسحابة من العيون الزرق الحزينة (٣)

هكذا يصبح التأمل في الذات تأملاً في العالم، فيفقد ما تفوح الذات في أعماقها بقدر ما تحس وتكشف بشاعة وقذارة العالم الخارجي: الوطن تحديداً، لأن الخبرة الحياتية المرة، تسعف في استكناه البواطن، والاعتماد على المصادث والعوادي والمحن، مما يقوي المقاومة، ويضاعف التحدي، ويلهب مشاعر الصمود وجهات المقاومة.

وأنا أسير كالرعد الأشقر في الزحام

تحت سماءك الصافية

أضفي باكياً يا وطني (٤)

إن سفك الدماء، ونهب الخيرات، وإحصاء الأنفاس هو شريعة المستبدن السفاحين الذين حولوا البلاد إلى سجن كبير، والعباد إلى قطعان. فهذه الخيرات التي تجود بها الأرض المعطاء، تهرب إلى الخارج كما تهرب الأموال. وهذه البشاعة العامة، تحولها الرؤيا الشعرية إلى صور عنيفة، تتدفق فيها الصفات والأسماء. لقد أصبح للوطن، ضيقة واسعة، وامرأة مستباحة. ولا تتركز الصورة إلا وتنفاخ بأخرى قريبة، إذ تنقلب إلى زوجين: امرأتين، تبيعان الذنوب والراحة واللذة. هكذا ترتعي الذات في حضن الوطن كما ترتعي في حضن الأنثى. ولا غرو، فقسوة الحرمان، واستدامة المعاناة، واحدة هنا وهناك، فهي النازمة للوطن والبعيدة. وهي أصل الغربة والوحشة المستحكمة في الكيان والوجدان. إن القسوة الممارسة على الذات هي التي تجعلها تمضي بالغضب إلى حدود القصوى، لتتبين كيف أن الوطن قد خارت قواه

ضماني بقوة يا لبنان
أحبك أكثر من التبغ والحدائق
أكثر من جندي عاري الفخذين
يشعل لغافته بين الانقراض (١٠)
تقف الذات عزلاء عارية أمام الزمن، غير راضية
بدورته. وهذا الرقص، يعبر عنه بالعريدة والتسكع،
والثورة المستمرة
إن ملايين السنين الدموية
تقف ذليلة أمام العانات

كجيش حزينة تجلس القرفصاء
ثمانية شهور (١١)

إن الوعي القراجيدي لا يزيد الالتصاق بالأرض إلا
رسوخا، والإنصات إلى نبض الوجود إلا تجذرا:
وأنا ألمس تجاعيد الأرض وللليل
أسمع رنين المركبة الذليلة (١٢)
ويحول الألم إلى طاقة استيطانية عجيبة، من خلالها
تحصل المكاشفة بين الذات والموجودات، بواسطة
العودة إلى أصل مادة تكوينية تشكل منها الجسد
الإنساني: «التراب». ومن خلال علاقة التوحد، عبر الألم،
تحول إلى طاقة وجودية أساسية:

فالتراب حزين، والألم يوضع كالنسر (١٣)

إن الاختلاجات الوجودية، تتوغل بجميع الوسائل
الممكنة لبلوغ الرؤيا بأبعادها الكشفية، بدءا باليورمي،
كما تخبره الذات، من خلال التسكع والضياع،
والاحتماء بالأشياء الصغيرة، التي توصل إلى
الأفاقي والتخوم:
وأسير حزينا في أواخر الليل (١٤)

٩. ٩. الأمكنة المسرية

الافتتان بالأنثى افتتان بالحياة، فبإعلان الولاء
للحب، يتم نفي الألم، به يتسع المكان لتجاور فيه
اللذة الشبقية والعنف والحرب، من العيون تغري المتع،
وتهجم اللذة والرغبات، ويتم الانغماس فيما تتيحه
اللحظة من لذات. ومن المعيلة تبعث هذه السلالة
الرومانسية التي تهجئ الأنثى وتقدها، وتفتح طرق
المتاهة من خلال جميع الحركات الجنسية، فتتخلص
عين الذات، بالتالي، من قوانين المنع والكتب، ممعنة
في تدبير أسرار الجمال الأنثوي بالاستسلام لإغواء
العيون، ونداءات الشوق والهيام المكتنون. ولعل المثير

مخاطب مرغوب مشتته، بعيد المنال، هو مصدر
التناقض بين الذات والعالم، وبين الواقعي الذي يرتسم
في المدن العربية العريقة: «بغداد» و«البلاد» «لبنان».
ويتأكد لنا أن العالم لا يتشكل إلا عبر الذات ومن
خلالها. وهي ذات تملك قدرات استكناحية بل
وتدميرية هائلة، مثخنة بالجراح، تجر أمعائها في
الجحيم الأرضي؛ لكنها، رغم كل المأسى، تحاول بناء
كينونة جديدة، إصرارا على تأكيد حق الإقامة على
الأرض.

هي، إذن، ذات متعردة تنهض بعنف لتؤسس كينونة
جديدة، متفجرة من أحضان المأساة، فالحنن يشهر
في وجه الحياة، بغية تفجير تناقضاتها، ومواجهتها
بحياة جوهرية. ولهذا ففي التشظي بفعل الحرمان
والمعاناة أمكن الروابط بين الإنسان والطبيعة:

أيها الحزن.. يا سيغي الطويل المجدد

الرصيف الحامل لطفه الأشقر

يسأل عن وردة أو أسير، (٧)

ويبدو أن الملاذ الأساس، في عمليات تحويل الألم إلى
كينونة، الاستحضار الدائم للمخاطب المشتته، الغائب
الحاضر: الوطن، فالذات مسكونة إلى حد الجنون بهذه
الرقعة المتحركة على أديم الماء غير المهد، والرصيف
يسأل:

عن سفينة وغيمة من الوطن... (٨)

إن مبعث جذب الذات هو انجذاب السماء. ومن خلال
الانفتاح، تعقد صلات بين الذات والعالم الخارجي،
تؤسس أوضاعا جديدة للذات في الكتابة، فكما أن
الخارج يخرق الذات، كذلك تخترقها الكتابة، ولعل
البؤرة المشعة التي يحصل فيها الغزو هو الألم والفقد
والضياع.

والكلمات الحرة تكتسجن كالطاعون

لا امرأة لي ولا عقيدة

لا مقهى ولا شتاء (٩)

مواجهة الحياة، تتم عبر نفث الغبار عنها، والتجرد
من التزاماتها. ولا ترحل الذات نفسها إلا على الغضب
والتمدير والسخرية بما استقر: فرديا وجماعيا. ولا
يمكن أن ندرج الهوس بالمكان إلا في إطار هذا
الاحتماء بما لا يمكن الاحتماء به. فلبنان المشرف
على الهاوية، كما الذات تماما، في مهب الريح
والعواصف:

الآلم، ومعاناة الإنسان على الأرض: ابتذال الحياة، القتل المجاني. إنها الأخوة في الآلم تجمع الذوات في هذه القارات المعتمدة:

الأفراق مطفأة في أسيا

والطيور الجميلة البيضاء

ترحل دونما عودة في البراري الفاحشة. (١٧)

وترصد الذات في القصيدة لحظة عصبية، هي لحظة الوداع بما تختزنه من ألم ولوعة وفقد وحرمان:

خاصة وأن إمكانية العودة، والرجوع مستبعدة. ومن هذه البؤرة المتفجرة، تتولد جروح الفراق من الانفصال عن الأماكن الحميمية، وانفلات الأشياء الصغيرة، التي تربط الذات بها ألفة ومحبة كيانية:

[الحبر، والخمر...]. ويبدو لنا أن كينونة الذات، تقوم على أساس الانغماس في الحياة العيشية: [الخمر، الجنس، التسكع...]. وكل ذلك يشكل الكون التخيلي

الفيسفاسي في الكتابة التدميرية الغاضبة بكل عنف وقوة. ولهذا السبب، بالتحديد، نفترض بأن السفر أخذ

أبعادا متنوعة تبعا لحضور الإرادة أو غيابها: فضلا عن المجال المرتقية في هذه الرحلة الخطيرة:

سأرحل عنها بعيدا. بعيدا. (١٨)

هناك رغبة أكيدة في تجاوز الحياة الرتيبة المكروية: حياة المعناد والمألوف، مدعمة برفض المدينة، بزخرفها الاصطناعي، ومظاهرها الزائفة، والتنديد

بالألم المحرومين المهمشين في سرائدها السفلية، حيث العفن والامتهان والجوع والحرمان:

وراء المدينة الفارقة في مجاري السل والدخان (١٩)

ومثلما تتلاشى إنسانية الإنسان، في هذه المدن الاستمتهية، التي تغيب فيها شروط الحياة الكريمة

الدنيا، تضيق زهرة الشباب في هذه الامتهانات الجسدية، وهذه التجارة الفاسدة، التي يباع فيها

اللحم البشري بأبخس الأثمان وتداس فيها كرامة الإنسان. والمرأة العاهرة ضحية كما المدينة لهذا

المسخ والتشويه العام. ومع ما في الابتعاد من ألم وعذاب، لأنها فصل للرضيع عن أمه، فإن البشاعة،

والغبين أقوى من القعود والانتظار. الهجرة هي الخيار الأوضح للتخفيف من حدة المعاناة:

سأرحل عنهم جميعا بلا رأسه

وفي أعماقي أحمل لك ثورة طاغية يا أبي (٢٠)

ثورة الغضب تستعر في أعماق الذات، إذن، لتعكس

في صور الإغراء، هو تقابل الألم واللذة، إن يصاحب المتعة، دائما، الألم، فالرغبة الجنسية تستدعي الرغبة

في حزن الأم الحميمي. وينجلي هذا التعارض، من خلال المشاعر والعواطف المتمثلة في الابتهاال

والرجاء، في سعي نحو التجرد والتخلص من الصفات الأرضية. وهذه العملية تهدف، في حركة الانفتاح

التخيلي، إلى التوحيد بين الماضي والطريق، والسكن بين الشقوق والثقوب، بغرض اكتشاف الحياة الحقيقية

في السرايب، والمناطق السفلية، حيث الجوع والضياغ والموت والمرض:

أمام الله والشوارع الدامسة (٢١)

هناك رغبة عنيفة في التحول والتناسخ مع الكائنات والأماكن الألفية، من أجل احتوائها، والفوز بأسرارها،

وذلك مصدر الرغبة والمعاناة:

فأنا ما زلت وحيدا وقاسيا

أنا غريب يا أمي. (٢٢)

تجربة الذات في الحياة تجربة قاسية عنيفة، إلى درجة اعتادت فيها على ما هو مبتذل حقير، فانسأقت مع

اللذة، احتفاء بالحياة أو ضدّها. وتمثل صورة المرأة: «ماري»، بهذا اللصد، بوصفها ساقطة تبجع المتعة.

لذلك تتجاذبها مشاعر متناقضة: الحب والكراهة، الإعراض والاستجداء، الغفور والرغبة والاستهواء،

ولعلها الحياة اليومية بفورانها، وحكمتها وجنونها. وفي التفاتة الذات إلى نفسها، تستمد مقومات تمكنها

من امتلاك القدرة على الاكتشاف والتدمير في نفس الوقت. إن الشرق يسكن الذات، في تأخيه مع المغامرة،

والرفض. وليست الذات، في نهاية المطاف، سوى هذه البراءة والتلقائية والغفوية، التي تمتص من الحياة

رحيقها، حتى وإن اجتثت من منابتها ومرابعتها الأصلية. فهذه التجربة العميقة تغذي من الرؤيا

الشعرية الكونية، التي تهدس الألم المتأصل، والتعارض الصارخ بين الفقر والجوع والثراء

الفاحش. وتداء المحرومين، في هذا المقام، سباط تدمي جلود مصاصي الدماء. ومن هنا، تصب الذات

جام غضبها على المفتصبين المستبدين: «ذوي الأحذية اللامعة». وتحضر هنا مجددا صورة الأنثى:

«ماري»، ولكنها، هذه المرة تفوح حيوية وحياة وجمالا. ومن خلال الالتفاتة المضيقية، تعود الذات

لاستكناه الشرق، ومأساته الوجودية، حيث جذور

الأمر الذي يصعد صور القتامة والمأساوية: حياتي، سواد وعمودية وانتظار.. (٢٣) وتتأزر الخيبة والسقوط المتواليان، واستحالة التخلص من القدرة المتعالية، التي تقرر المصائر خارج الإرادة الشخصية، لزيادة حجم السخط والعنيفة.. والمضي في أسفار في أعماق الذات نفسها والعالم من حولها. ومن ثمة، الارتقاء في أحضان الدائمة للوجودية، والسؤلان في هذا الجحيم هو أحلام الطفولة السعيدة:

فأعطني طفولتي.. (٢٤)

وبهذا الشكل، تحفر لحظات الفراق جروحاً غائرة في الجسد، إذ تبقى الصور الحميمية عالققة في المعيلة: [البيت القديم..] بما يشهد عليه من أيام حلوة جميلة هي أحلام الطفولة السعيدة العابرة كشمع البصر. وما أقسى الفصل عن هذه المربع الأولى التي شهدت طفولة الذات: الكينونة في طهرها ونقاها. إنها العودة إلى النبع والأصل قبل أن تولوها الأفعال الإجرامية. وفي خضم المعاناة التي تولدها الغربة، تفتح الأفاق المستقبلية، فيزداد اليقين، على الرغم من الانغلاق:

وأنا أقرب البهجة المحببة

تفادس أشعاري إلى الأبد (٢٥)

في هذا الأفق المنفصل، بالتحديد، تزداد وطأة الراهن، وعنف المكان، حيث تنعكس الكآبة الطبيعية التي يحدثها الضباب المقيم على الفضاء، بما يبعث في النفس من الضيق والكآبة. ولا يخرج من هذا اليأس الوجودي، سوى الجنس الممزوج بالقسوة والعنف:

فأنا جارح يا ليلي (٢٦)

والإقبال على المحضور بحرية وتلقائية وعفوية، على الرغم من ضيق الصال وتبديل الأحوال، لأن الاستجابة للنزوات والمغامرات الجنسية، شكل من أشكال قبول ورفض الحياة. وذلك سلوك يؤسس لكيونة تستجيب لشروط الكتابة في نغورها وانفاسها على القوالب السابقة لمقتضيات الحياة التي تشتتها الذات في ألمها وفرجها.

صورة الشاعر الرؤيوي ترفع الجسد من الصورة الجسمية إلى الصورة الروحية، وتعيد إحياء الشخصية الأسطورية التي يتحقق بها اللقاء بين السماء والأرض: النجوم والأشجار، إلا أن هذه الرؤيا هي رؤيا قائمة سوداوية، تقوم على أساس مضاعفة الصور

صورة متناقضة من الأحاسيس الصادقة، في هدونها وجوحها، في حكمتها وجنونها، متسلسلة إلى سراديب الذات والعالم المحيط وتلك هي رحلة الكشف التي تطوع المادة المستقاة من الحياة اليومية لتصبح مادة رؤيا شعرية تدميرية بالدرجة الأولى. ولأن الهجرة ارتباط عميق بالحياة، فإنها اكتشفت لحركاتها الباطنية:

فيها شعب يناضل بالتراب، والحجارة والظلم

وعدة مرايا كنيبه (٢٧)

وكما أن الذات شرارة لهذه الكينونة الأصلية التي تتجسد في الانتماء للعروية، بوصفها تحقيق لماهية متجذرة في التاريخ الإنساني، فإنها تنحت في الصخر، وتتشقق بالفتوات، تأكيداً للأصالة والدور الريادي الواجب القيام به من أجل استحقاق الانتماء لهذا التراث الإنساني الخالد. وفي طاقات الذات على مقاومة البشاعة والقهو والظلم، والحرص على تجديد التدمير، لضغ دماء جديدة في الأنا والآخ، تجديد الارتباط بالحياة من خلال الكتابة الأصلية. ومن خصيصات الرؤيا الشعرية التدميرية، الانطلاق من الواقع المائل أمام العين، أو الغائب عنها، من خلال الاستدعاءات الزمنية: الزمن الحاضر والزمن الماضي. فمن المزاجية، تتفتح آفاق المستقبل، إن تدبر ما كان وسيلة لزيادة وعيه، لاستبطان معوقات الفشل، وإعادة الكرة بغية التأسيس الحقيقي للإقامة على الأرض. وإذا ما وضعنا بعين الاعتبار، قسامة وسوداوية التجربة الحياتية: الأرق، والظلم، والجوع، والموت... تمكنا من تصور درجة التحدي، والإصرار على كسر الحواجز والمؤامرات بين الكائنات في الوجود: منذ مدة طويلة لم أر نجمة تضيء (٢٨)

تنشطر الذات في هذه القيامات الواقعية، بين وخز الذكرى بإغراماتها، ومأساها، فالأيام الخوالي، على بساطتها، تحرك لواعج الشوق والعنين: [شرب الشاي، والجلوس في الأزقة، الطبيعة الأولى، والرفقة العسقية الأولى..] كلها ذكريات سعيدة قد انقطعت بعد تجربة النفي والافتراق، التي لا تتأسى فيها الذات إلا بما يعيد وشائج المحبة والود، ويجدد الصلة بالمكان/ الأمكنة، والأزمنة، والشخص... فلا عزاء عن هذا الحرمان سوى الإقبال على اللذة والمتعة الجسدية. غير أن ذلك لا يحول دون الإحساس ببعثية الحياة اليومية،

البشرة في الحياة، وعدم الاستسلام للقيود الحسية الواقعية، وإنما سحق الألم بمواجهته بالطاقة الرويوية الاستشرافية، والإخلاص للحب وتبجيل الأنثى، إذ وراء العنف والقسوة في المواجهة، يقبع قلب مرهف حساس، يتعلق بالجمال، ويسلم القياد للعشق والحنين لأيام الصفاء والطهر السابق لفئة الحبيبة والطبيعة في بهجتها الأولى، وتبه الذات بين ربوعها. وفي هذا الانبهار الوجودي، الذي يفتح الانفتاح على الذكريات الماضية السعيدة، تعتري الذات في لحظات من الانتشاء:

أشعر أن كل كلمات العالم، طوع بناني. (٢٧)

الحب هو أساس الكينونية الجديدة، يحمي بولعت الحياة من موطن البراءة والحرية. فالحببية هي الوطن والروح التي تسكن جميع الأمكنة العزيزة على النفس: [أثنا.. المقهى.. الشوارع]... حيث الإحساس بكثافة الحياة وروحها، وعيش فصول النشوة والانتشاء بالضمرة والجنس، والانغماس في الحياة اليومية، من خلال ارتداء الضواحي والساحات والمارات المهمشة، ولباس الناس. وللمرأة، في كل ابتهاج حياتي، حضور منبثق، باعثة الشوق والإقبال على الحياة بصفاء ذهن ورقة حواس. وقد يسف هذا الأمر، في إثبات عقيدة الحب ونفي الكراهية والقمع والتشويه المستحكم. إن استحضار المرأة: الحبيبة يقرن، في الغالب بأرض الحلم والطفولة، واسترجاع الذكريات السعيدة. وتتعمق الذات، في هذا المقام، مع جميع الموجودات التي يأويها المكان:

يوم كنا نأكل ونضاج ونموث بحرية تحت النجوم (٢٨)

وهذا، تنوع الذاكرة لتستوعب السعادة والألم، تتمدد لتسمع الماضي والحاضر والمستقبل.

يوم كان تاريخنا

دما وقارات مفروشة بالبحث والمصاحف. (٢٩)

تنتفتح المخيلة على النكبات والنكسات الفردية والجماعية. والواقع أن الملاحظة نداء الحس والتجريد، يحضر باسمها الأرضي والسمائي، فهي ليلي الطفلة الأولى التي تعيد النشأة الأولى، والوجود الاقتصادي قبل الانفصال، وإتلاف النور الهادي في العتمات. وغالباً ما تسنح الكتابة بلحظات مشرقة تسمح باستعادة الإشعاع السابق، هي الملجأ الرحيم من

عنف الذكريات، وعنف الواقع. الرغبة هي الأخرى لا تقف عند حدود المتعة الجسدية الزائلة وإنما تحلق بالذات في الأقاليم البعيدة. إنها، قبل كل شيء سفر ومغامرة. ويمكن أن نقول بأن الرغبة الأصلية في تجاوز ما كان وما هو كائن، هي المحرك الأساس نحو التغير والاكتشاف. وبما أن الكتابة سفر عبر اللغة نحو مجاهل الذات والعالم، كذلك السفر إجهاد ومجاهدة بعيد للجسد ألقه وغفوانه من خلال اللقاء بالأشياء والكائنات، ويوثق الصلة بالمشاهد الطبيعية. وكلما كانت طرق السفر مجهولة كلما كانت الرحلة أشد إغراء وأمتع مصاحبة. ولا غرو فهذه الرحلات هي خلاصة مجاهدات جسدية وروحية: تبدأ بالتوحد والعزلة، والاستغراق والتأمل، والتخلص من الأعراض. وإن كانت الذات تصر على الاتصال بالحياة في تلقائيتها وغفويتها:

سامحيني.. أنا فقير وطمأن
أنا إنسان تبغ وشوارع وأسما. (٣٠)

٣.١. المعنى... فني المثبات

الإحساس بتشابه ورتابة الحياة والمشاهد والمناظر التي يقع عليها النظر، عامل من العوامل الدافعة إلى كسر الرتابة، والسعي من خلال الكتابة إلى مقاومة الابتذال. سواء ما تعلق منها بالمنجز الشعري، في المراحل السابقة أو الراهنة، الذاتية أم الغيرية، أو ما ارتبط منها بالحياة وطرق العيش والمواكبة. وذلك ما يعبر، بصدق عن الحرص على التجدد والمفايرة. ولا ريب أن هذا المسمى، لا يتساقق إلا مع العزلة والتوحد، خاصة وأن رفض السائد المألوف والمشارك المعتاد يصدم الوجدان والذاكرة الجماعية بقوة وعنف شديد. لكن لا محيد عن ذلك، فهو المحرك المركزي نحو المفايرة والأصالة الحقيقية. ويتأسس التميز على أساس التقاسمي، تارة، والاتصال بالمحسوس، لأن حوافز الكشف تقوم وفق حدة التجربة ودرجة الانفعال الشخصي، تبعاً لانكساعات النفي والافتراق الذي تحمله. الكتابة الشعرية الاختلافية هي الملاذ والمأل، الرهان والربح، الذي تواجه به جميع الخسارات، في ليالي الوحشة والعزلة المبددة. ويمكن القول، بأن الالتزام، وفق هذا التصور، إنما يرتبط بحركات الحياة العميقة، ويتجارب الحياة الأساسية المتجاوزة للسطح

بالعفوية والبراءة الأولى، تستعيد فيها الكائنات قدراتها على الحياة والبقاء. وبما أن العلاقة الشخصية بالحنن أصبحت عنواناً لوجود قهري، فإن الرغبة في امتلاك قدرات القسمة، يكشف مظهرات الأوجه الباطنية:

يقولون: إن مشرك ذهبي ولا مع أيها الحزن
وكتفك قريان، كالأرسفة المستديره (٢٢)
من صورة المرأة المشتهاة تستمد الخيلة مادة البناء والتشكيل الرويوي، فالإنجاد يتحقق في لحظتين متحدثين: لحظة التجربة ولحظة الكتابة. وهذا المجلى الوجودي، هو مجلى العربي بامتياز، فالتجرد من لباس الظاهر استعداد لعواصف المعاناة والمجاهدة الكتابية، من أجل تجاوز الألم، واللقاء بالأصل، والأحبة للقابعين هناك في التخوم:

إنني هنا فناء عميق
وذراع حديدية خضراء (٢٣)
الإحساس بالخديعة والوقوع ضحية الغدر: غدر القريب والبعيد، يوك وحشة، ووحدة وغربة، ويبعد عن الأصل الذي طالما حلم به، وضحي في سبيله على امتداد عمر صراع وتحد. ولا بديل أمام هذا الإنكار العام، سوى التسكع والتشرد ونقي النفي بالنفي. يخرج الشوق من دوامة المتاهة، هنيئة، ليلحق الذات بالعناصر المتسامية في الكون: [النجوم]. ولا ريب أن مسار الرحلة الكشفية، طويل مليء بالمفاجآت السعيدة والأليمة. وما دام المبتغى، غير محدد فإن أفاق المكافحة مفتوحة على الإمكان والاحتمال، والمداهمة والدمشة. البداية، بهذا المعنى، هي الهدف الأسمى، والرمي الأعظم. وإعادة المحاولات الكشفية، احتمال رؤيوي متجدد إلى ما لا نهاية، ينفث على الذاكرة ليفسح اللقاء بالألم، أو النقاط مشاهد من الطفولة السعيدة، أو التوارى خلف مشاهد الأنين والنشيج والبكاء. لذلك أخذت الكتابة طابعاً مأساوياً تراجمياً.

العلاقة الجدلية التفاعلية بين الجسد والعالم، هي التي تسمح بإلقاء الضوء على العناصر والكائنات الرمزية. وحسب هذا التشاكل العلائقي يتأسس الموقف الرفض للمدينة، والسعي إلى كشف الليهرجة والجمال الخادع، ومحاولة اختراق الدهاليز والدروب المظلمة، حيث الموت بالتقسيم، والألم المتجدد في الحارات والأحياء

ولما هو ظاهر. من هنا، فالإنصات إلى النضجات الجوهريّة، وتلمس أوصال الموجودات، في الشوارع والأحياء السفلية، حيث المعاناة الحقيقية، والصراع العنيف من أجل البقاء، هي المادة الأولى في الكتابة الحية من خلال التجربة وغيرها. وعلى هذا الأساس، فالنعمات الأساسية التي تمنى التخيل الشعري، من قبيل التشرد والضياغ، ومجابهة الزمن، ومساملة الوجود، والحرص الدائم على التجديد... هي المادة الجوانية والبرانية التي تؤثر الفضاءات النصية والرؤيا الشعرية المتحررة على الدوام. وتتوالى، ضمن هذا المنحى الشعري، الصور القاتمة السوداوية، من أجل أن تؤكد القدرة على الانتقال من العالم المحسوس إلى العالم الماورائي، وتعمق، بالتالي، الخبرة العميقة بعالم الشهادة وعالم الاستشهاد. وهذا الوعي الاستشرافي، هو علة الغربة الكيانية، التي تؤاخي التانهين في هذه الدروب المعتمة، المتشابهة في الأقاليم البرزخية. تتلقى لذات بالأحبة في عالم ما بعد الموت: [الأصدقاء، الأب...]. فيحصل التناجي والتخاطب، والإنصات للنفيس والديب الساري بين الموجودات: [سعال الغابات، حفيف العجلات، الأنين التائه بين الصفور]. ولذلك تتسامى الطبيعة عبر توحيدها وتوحيدها الكائنات، فيكون التوالد مصدراً من مصادر انبثاق الموجودات عبر الصور:

أبتها الجبال المكسوة بالثلوج والهجرة
أبها النهر الذي يرافقه أبي في غربته
دعوني أنظف كشعة أمام الريح (٣١)

في خضم التوحد الوجودي والصفاء التخيلي، تتزين الذات بوشاح التحول والقدرة على التنازع والتماهي من أجل فسح المجال لاستقطاب الخارج والدخول، وارتفاع مدارج الحجم درجاً درجاً. هناك تواطؤ، إذن، بين الحس والخيال لإنشاء الهوية، والإقبال المزدوج على الحياة والموت. وتقوم صور الجنس، بإعلان طاقة الحب على التحول والتحول، فهي الزاد في رحلة الشوق والتوق، والطاقة على إلغاء الحدود بين الأزمنة، تربط الماضي والحاضر والمستقبل، برباط قوي، لتجمل من تدافع الصور أنساقاً، تؤكد الوصال واللقاء سواء بالحبيبة، أم بالأهل. وكثيراً ما ارتبطت الذكريات السعيدة بحلم في تثبيت النور، ونقي الظلام. وللحياة البدائية، في دوامات الوجود الجوهري، إغراء

الأقاصي والتخوم، لتشهد ولادة متجددة من وسط الخراب. وتتساقط في هذه الكتابة، الحصنة من السعادة والبشرى بتغيرات محتملة، وحصنتها من الألم وانغلاق الأفاق المستقبلية. كما تجسد العودة إلى الذات، قطب الرحى في رحلة المطاردة المسترسلة، والبحث عن مجهول مختلف لا يثبت على حال، ولا يقيم على صورة واحدة. ومن هنا توضع الذات والعالم، في مشرح التحليل والنقد، والفحص والبوح، لتفجير للحظات المتعارضة، والأحوال المتضاربة، لتطفو على السطح نوازع: [القوة والضعف، التراجع والتقدم، الغناء واليكاء، الجمال والقيح...]. من أجل أن تعكس الابتذال والتكرار، والغربة في المفارقة والاختلاف بواسطة الخيال.

وأنا أسير وحيدا باتجاه البحر(٣٨)

واللافت للنظر، أن لحظات الصفاء هاته لا توقظ في الذات سوى الهوليس التدميرية الهادمة، والاستعداد لارتكاب جريمة القتل. ففي خضم الغراب والدمار، يحضر الأهل والأحبة، فتتسع الرؤيا لتشمل قارة بأكملها: [أوروبا، آسيا... استعادة ذكريات الطفولة، والمكان الصميمي: البيت الأول، الذي شهد النعمة وزوالها، والصحية والغياب...]. كل شيء ينفرد من العقد الشخصي، لينتق البروم، وتكف الطيور عن التغريد، فابتعاد الأهل هناك، أحال البيت إلى أطلال. وصفت الذات في أفلال الذكرى. ولا ملجأ من هذا الدمار، سوى الحب، الذي يجدد الصلة بالحياة:

وكنت أحبك يا ليلي

أكثر من الآلهة والشوارع الطويلة(٣٩)

غير أن لعنة العجز والضعف تلاحق الذات الملعونة، فتخاصرها الإكراهات والمثبطات:

ولكنني لا أستطيع أن أتهدد بحريه

أن أرفرف بك فوق الظلام والحرير(٤٠)

هي إذن، صدمة الغربة واليتم، تدمي الفؤاد، وتحمزه في عتبات الجحيم:

إنهم يكرهونني يا حبيب(٤١)

ومن أقسى الإجراءات القمعية، التي تضيق بها الذات نزعاً، إجراءات إقامة قواعد قسرية تكبل وتلجم، حرية الإنسان في الحياة والكتابة. فهناك فوران وبراكين من السخط والغضب، لا بد من تفجيرها بكثير من الحرية والعفوية والتلقائية:

الفقيرة، كل ذلك يؤدي إلى اغتيال الطفولة والبراءة، والطهر والصفاء. وعلى هذا المنوال، تلمس تواليها للصور التي تجدد الفقد والغياب، وتدبّر رحلة الضياع، والابتعاد عما يربط بالأرض والأهل والأحبة. فصور المعاناة، ومظاهر الاستعباد، تضع في حمأة نيران الغربة الذات التي تجتث، بدورها، ما يقف أمامها. ويعمل الإحساس القوي بالفقد والغياب، على إحياء نوازع الهمد والتدمير، وكأن الأبواب قد أشرعت على ما هو بشع، مثير للاشمئزاز، خاصة وأن التحلل من القيود أضحي شعوراً متمكناً من النفس. ولا تجد الذات سلوى عن هذا الانغلاق إلا في الجنس، سواء ابتذل أم لم يبتذل. لكن تلك سنوات العمر الأجلي تبخرت، بدورها في دوامات الوحدة، والانتحار التدريجي. ما دام القهر لا يزداد إلا تسلطاً واستحكاماً، وإن لم ينقطع نهائياً حبل الرجاء:

حيث مائة عام تريض على شواربنا المدماة

مئة عام والمطر الحزين يحشرج بين أقدامنا(٤٢)

هي حياة الضيعة، بقدر ما تؤلم اللثام، تبهث، في دواخله، قدرات الاكتشاف، وفصّ البكارات في الذات وفي العالم. والدعاء، في هذا المقام، إقدام على حوار وجوي، يرمو مسألة المطلق، في صورة من صور الرفض والاحتجاج، وكأن الذات تعيد بناء صورة المطلق، في ظهوراتها المتجددة في الوجود:

يقولون: أنك في كل مكان

على عتبة المبتغي، وفي صراخ الخيول

بين الأنهار الجميله

وتحت ورق المصفاص الحزين(٤٣)

الدعاء، إذن، لا يتم إلا عن مطلب في الامتلاك وتغيير مسار الأقدار وأمكنة الحضور لما ورائي:

كن معنا في هذه العيون المهشمة

والأصابع الجرياء(٤٤)

ترصد الذات، إذن، اللحظات الصادمة التي تتجاوز من خلالها حدود المحسوس، فيما هي تتصل بالحياة، ودوج الشعب. ومن أحضان العاصفة والخراب والدمار، تنهض الذات كطائر الفينيق، للوقوف في وجه القتل والحرب، والتبشير بغد مشرق:

ابتسم أيها الرجل الميت

أيها الغراب الأخضر العينين(٤٥)

إنها كتابة الشهادة والاستشهاد التي تقود الذات نحو

أنا طائر من الريف

الكلمة عندي أوزة بيضاء

والأغنية بستان من الفسق الأخضر(٤٢)

وظيفة الكتابة الجهرية هي المزاخنة بين الحس والخيال، واكتشاف الجانب الخفي في الموجودات. ذلك تنظلي العلاقة بين الحياة والفناء على أسرار الأوجه المتخفية وراء المرئي. ولذلك فأوضاع الحرب الأساسية، واللحظة التاريخية، بقدر ما تحييان الوعي القومي، بوصفه تعاطفا مع الإنسان الموجود الأسمي، تبعثان قوى التدمير في أعماق الذات التي تشهد انهيار الأحلام الواحدة تلو الأخرى: انهيار البلاد، محاربة طواحين الهواء، والعزلة هي الشعار الأمثل في المسخ العام، والجنس لحظة الانسلاخ الأعظم من برالين الرتابة، ونداء رية الشعر، هو المخلص من جحيم القيامة الأرضية. فالهيام، وملاحقة البعيد، الذي يأخذ، حيناً، صورة الأنثى، وتارة أخرى، صورة الوطن، يسحر ويغري بمواصلة السفر. ويعكس الإحساس العميق بوطأة الزمن، والافتقار الفردي والجماعي، والوعي التراجمي بدعى المعاناة الكيانية، والمكابدة الحقيقية من خلال عيش فصول الجحيم الأرضي:

أيها العرب، يا جبلا من الطحين والذرة(٤٣)

يتوجه التدمير، رأساً إلى الإنسان، في وجهه الدنيء البشع، الذي لا هم له سوى إشباع الرغبات. فبدافع الجهل، وعقد التسلط والهيمنة يدفع الأبرياء إلى حروب خاسرة تضيع فيها الدماء سدى. أمذاك، بعد التفاتة المعيشة أبشع وأغرب من واقع الحال العربي؟ أنا رجل غريب لي نهران من المطر(٤٤)

ولا تختلف مأساة الذات كثيرا عن مأساة الآخر، التي أضقت به جبرية الوجود. وبهذا الطاقة المدمرة الساخطة، تستعرض الذائد تاريخها وتاريخ الجماعة الدموي الأسود. هي الضبيعة الشاملة، توجد بين التائهين في هذه الربوع المجدبة والقاسية، فليس هناك فرق بين أن يموت الإنسان قهرا وضوما أو تسليما وجورا، أو مكابدة ومعاناة. هذا هو المشترك بين الحياة والكتابة. وينهض البطل الأسطوري، بمهمات التجاوز والتسامي، وكسر العواجز التي تحد من حرية الذات وانطلاقتها في اتجاهات لا محدودة. يعبر مقامات الشهادة والاستشهاد، ويتقدم في طريق

الفناء. وفي ذروة النشوة واللذة، تمثل مشاهد القتامة والسواد، التي تتحول النبوة وفقها إلى قوة تدميرية، تقم على انقاض العالم، عوالم متشابكة جامعة بين الهنا والهناك. وتقرض صورة الجسد الأنثوي، في هذا المقام، العالم المحيط، مهمة بحمل آمال وأحلام الجيل المقهور. كما يدفع هذا الانفتاح النسبي إلى الاعتقاد بإمكانية الطلاق مع السائد عبر الكتابة والانخراط في موجات الحياة:

على رفات القوافي والأوران(٤٥)

العودة إلى الذات، ومحاولة استكناهاها، هي الوجهة المثلى عند كل انغلاق وإحساس بالضعف والانسحاق، وإن كان الوعي العدمي يقطع كل أصرة بالحياة أو الكتابة. ومن هنا، تقلب العلاقة بين الإنسان والموت، من خوف ورهبة إلى حب وألفة، وكأن الذات قد قطعت الصلة مع الصورة البشعة، واتصلت بالصورة الكشفية في أوجها البهية المشرقة. هناك رغبة في تجاوز الواقع، بعد الفوص فيه، وتفجير تناقضاته. وإذا كان التواصل والتكيف مع الوجود، يتم عبر الأنثى، فإن الوصال، بدوره رهين بالمغامرة، والإقدام على المخاطرة. ومما يؤكد ضرورة السفر واستعجالته، الحرص الدائم على رؤية الوجود في تجلياته المختلفة. ولا مخلص يحقق التجاوز غير الحب فهو الذاء الجوهري الذي يرفع الذات من مستنقعات الواقع، ومع ما في الابتعاد والهجر من ألم ولوعة، فإن اللذة، سواء في مستواها الحسي أم الروحي، هي الهاجس الأكبر في مغامرة الذات في الحياة. ربما أن التعالق بين الحياة والكتابة، لا يتأسس إلا في الحب وبالحب، فإن، الرحلة تأخذ وجهتها إلى الأنثى في صورها القريبة والبعيدة، من أجل السكن في القلب، والنشوة بالقلب: قلب الأدوار، وتغيير الأقدار. وهكذا فالرغبة الجنسية، خلاص من الجحيم، مع ما فيها من مقعة ولوعة:

ظالم أنت يا حبيبي

وعيناك سريان تحت المطر(٤٦)

بالغناء تسمح الذات غبار السنين، وأفين المحن، تستعيد الشباب والعنفوان، فتنطق أبواب المجهول بعزم وإصرار:

سأرحل بعد قليل، وحيدا ضائعا

وخطواتي الكثيبة

تلتفت نحو السماء وتبكي(٤٧)

تحقق على طرف المنجرة(٤٩)

ولا يتأسس المعنى الوجودي العميق إلا على الخبرة اليومية، والتجربة الحياتية؛ فالحدود بين ما هو تافه وما هو جليل قد انصحت، والحكم، في نهاية المطاف، للقدرة على الاكتشاف، وخلق الأنساق الناطقة لأشكال المعنى. وتبنى الخطاطات التخيلية، بهذا المعنى، على أساس الرؤيا الأساسية: [الهيمنة، القمع، الظلم، الإرهاب، والتخريب... والإصرار على المقاومة وعدم الاستسلام، والوقوف في وجه الظلم، ومظاهر التشويه والإفساد...]. ومن هنا، يتجاوز الحدس بالنهاية الحتمية، ولقاء المصير، مع ترقب البشرى والتحول الآتي. فافعال القسوة والعنف تتصاحب مع مظاهر الجمال. وفي هذا التركيب، يجسد الغزو، طاقة من طاقات التحدي والمقاومة، كما تشير مرافقي المجاهدة، بكل وضوح، إلى مقامات الرؤيا، الكاسرة جدار المسحوس، محدثة صرخة مدوية ضد الرقابة والتكرار: لقد كرهت العالم دفعة واحدة

هذا النسيج العشري الفتاك(٥٠)

والملاحظ أن العالمين الحسي والخيالي يتداخلان على نحو عجيب، إذ تنعكس مظاهر الغراب والدمار على مشاهد التجليات الرؤيوية، فالوسيلة الوحيدة للتعويض، وقهر البشاعة هي الجنون، بوصفه طاقة على التدمير، ونسف الفواصل والحدود. وإطلاق العنان للخيال، ولما يتعدى المعقول والطبيعي، وفق هذا البناء، تحرير لطاقات الإنسان. وما هو يسلم القياد لنداءات الرغبة، ويترك الإرادة تتصلب هنا وهناك، مستخفا بالقيم، والقوانين الرادعة، متفكرا لما حصل تعلمه، فاسحا المجال للحرية. فما يكفل الخروج عن المألوف المعتاد هو القدرة على التدمير، التي لا تأخذ مداما الحقيقي إلا بواسطة الجنون:

أستكم بين الوحوش والأنسان المحطمة(٥١)

والانسلاخ من الجنس الإنساني، والاندماج في الفصيلة الحيوانية، عودة إلى اللحظة الأولية البدئية: لحظة الانتشاء والخبطة الوجدية. هكذا ترتوي الذات بعد الظلم القاسي، والجوع الشديد. إن رقابة الواقع، وتواتر السلوكيات اليومية المعتادة، تستدعي سيولا من الصور المتلاحقة العنيفة والصارمة. فالرفض العظيم، ينسحب على جميع مظاهر الحياة الواقعية الرتيبة.

تجربة الذات تجربة جحيومية، تشهد انسحاقها في كل لحظة، تنوق مرارة الحرمان، ووحشة الغياب، ويتر الأعضاء، فالعين لا تلتقط سوى مناظر الخراب، وأفعال الجريمة الشنعاء، ولا تحصي سوى أنفاس الخوف والرعب والقتل والتدمير. فلا وسيلة لرفع الظلمة إلا بالتجسيد الكارثي، ومحاولة الاختراق المضاد، الذي يهب الجسد فدية للإغراءات الشهوانية، والذرات المكبوتة في الحياة والكتابة. تحضن القصيدة وفقاء المتاه: إنانا ورجالا، شيوخا وأطفالا، شاهدين مستشهدين، في هذه القيامة التي تسفك فيها الدماء هدرًا، وتستباح فيها الحرمات: ظلما وجورا، وتسلب الإرادات: تصفا. الجميع، إذن، مكتو بنار الحرب: المقبل عليها، الخائض غمارها تعصبا ومولاة، أم المنتظر المترص الفريسة بمكر وخديعة، أو المسلوب الإرادة المدفوع إليها دفعا، أم المتفرج المتلذذ بالخسارة والدمار. هكذا لا تطفو على سطح المتخيل سوى صور البشاعة والخراب: الزنازن في كل مكان، والمساجد فارغة خاوية، والدم يضيع سدى لنزوة مجنونة وأتانية ساذجة. ومع عنف هذه الجروح والآلام ما يزال الشوق إلى الشرق مستحكم وإن لم يذق سوى المرارة والآلام. ولعل ما يند إلى هذه الجروح، هو الإصرار على الحلم، وللمسك بالإنسان الوريث الوحيد للسمو والجمال. إن ما يهدد الوجود هو الرقابة والتكرار والانجراف وراء اليومي المعتاد، والخطر المصدق بالذات، هو المأسي والجرائم، والقهر والتفني: كنا رجالا بلا شرف ولا مال

وقطعانا ببروية تفتي مكرهة عبر المأسي(٤٨)

والواقع أن العنف مسلط على الذات من الداخل والخارج. ولا يحصل الانفتاح النسبي، والتخلص التدريجي من الانغلاق إلا بالحب: فهو الملائد والموتل: يصل الذكرى السعيدة ببساطتها وعفوانها، بالدهشة والبيكاراة الأولى. وكما أن عالم الحب بانفتاحه على الأتني، وبالتالي انفتاحه على الوجود، يحرك، داخلها، اشتغالا نصيبا، تتوالد ضمنه الصور، فإنه يطبع الكتابة الشعرية المغايرة بطابع التحول المستمر، الذي يعيد بناء أوضاع الذات في الخطاب، في تشظياتها بين الإرادة، واللا إرادة، والمعنى، واللا معنى، الشعور، واللا شعور:

وتعصي ذبابة الوجود الشقراء

عنقاف، يعمقان الغربة والنفي. والنتيجة أن أوضاع الذات في الكتابة، تتحدد تبعاً لوضعها الوجودي، حسب الامتلاك والفقد. فعندما، تنفلق أفاق المغامرة الكشفية، يتلاشى الجسد، وتبدو الكتابة وما ينبثق عنها من عوالم تخيلية هشة. ويهتبع الأمل في الانفتاح، بإعادة تشغيل المكونات الصراعية الداخلية: الغضب، والعز، والقدرة الباطنية. [لمواجهة جديدة، تفجر الذات والعالم، مستشهداً في طريق البعث والولادة. وبهذا القدر من المعاهدة، تخوض غمار المكابدة، والغليان، وتستثمر المشاعر والعواطف المعنافية، وتتصدى للزمن. بالذلة، تدفع الذات الألم والضم، وتتسامى عن الأعراف والتقاليد من غير أن تذوب في عتمة اللاجوي، وإنما تجه، بصدق، من أجل استعادة الطهر والنقاء، وإعادة لحظة الاندهاش الأولى بالأشياء والكائنات. والانغراس في الأرض، من خلال الإنصات إلى النبضات الباطنية، وإسماع النداء البعيد، هو صلب الانشغال الماورائي الكشفي. لذلك تخلق الذات مسافة بينها وبين نفسها من خلال رسم صورة للآخر: «الرجل الغريب»، يكتنفها كثير من الغموض والالتباس، والتوتر والقلق والتوجس. يدور في دوامة الرعب والحيرة، وتتجاذبه دروب المآه، فتسلمه الضيعة إلى غربة ووحشة وجودية. وعلى الرغم من ذلك، يواصل السفر، ويستمر في الصعود والسمو، لا تزيده المآسي سوى إصراراً على التحدي، والسير في طريق الارتقاء والتجاوز. إنها شخصية ملفزة إلى حد بعيد، تزاحج بين الفرح والألم، وتصل الأرض بالسماء، مادة جزوراً في الأعماق، السفلى والعليا. ولا يلبث هذا الانفتاح الوجودي، ينقلص لتكتفي الحركة برصد المراقبة والانتظار:

١. ٢. الانتفال.. التحول.. الامتداد..

الغالب على مجموع ترسيمات التخيل، في هذا الديوان، طابع التحول في الزمان والمكان، انتقال من المحدد إلى اللامتناهي، ومن المنفلق إلى المنفتح. وأفعال الفز، موجبة، بالدرجة الأولى، نحو هدم الحواجز التي تحول دون الاتصال: الجدران بخاصة. فالرغبة، كما يستخلص من الكوكبات الرمزية ملحّة في: «الانتقال من الماضي إلى المستقبل». وتلك مؤشرات دالة على تركيب التخيل المهيمن في الديوان، والامتثل في: كتابة الحيلة.

بالكتابة يكتشف الوجه الفني في الأشياء والكائنات، فتلتحم الذات بالعالم عبر الجسد، والغصن والسنبلة، والطائر، والزهرة، والريح... فالمسافة بين الموجودات قد قلصت إلى درجة الصفر، وكلما حدث البعد، ازداد التفكير والانحلال. والقرار الفاصل التالي، يبين الضيق بنمط من الحياة مكروب:

لن أعود إلى المسرح بأصابع محطمة
والحبر ينزف من غرتي على الجدران والقاعات. (٥٢)
وهذا الرفض لا يعني الاستسلام والرضوخ، أو الانزواء: هروباً وتراجيعاً، وإنما يعني، إصراراً وتحدياً وتمسكاً بالحياة. الألم، من هذه الزاوية، مدخل إلى الحياة الأظهر والأنقى، كما تشهيه الذات، وهي تتشكل من العناصر اللينة والصلبة إنها:

زهرة يرويه الدم وتقصفها الريح (٥٣)
هناك حاجة ماسة لملازمة الأبعد والأعمق. وتغيير الواقع لا يتحقق إلا من خلال الكتابة، بوجوهها التدميرية والبنائية، وبالتالي، الخروج عن الجاهز والمألوف. ومادة هذه الرغبة في التحول والتغيير، هي شرارة البحث الدائم عن مجهول، جامع بين النعومة والشراسة: إنه يسكن الذات عبر المخيلة، والعالم عبر الموجودات. من هنا، فاختفاء بعض دلائله، يدفع الذات، إلى العدمية

حيث لا وطن للمرافق
ولا مقر للدموع. (٥٤)

وبإمكاننا القول، اعتماداً على التشكيل الصوري، إن العالمين كليهما: عالم الواقع وعالم التخيل، قاسيان

.... وأنا أجلس كالجرذ عند العتبة (٥٥)
ومن هنا، يمكن أن نسجل بأن الوعي بالذات يتعمق من خلال استبطان الآخر، ورصد حركاته وميولاته: ففي حياته وسيرته ما يمكن من رصد الفردانية والتميز والهوس بالبعيد المجهول. ولا غرو، فذاك طبع المنعزل المتوحد المنشغل عما يرتبط بعالم السطح، المفتون بالحياة وبالخيال في نفس الوقت. هناك إذن، مسؤوليات جسام منوطاً بهذا الموجود الداهل المتأمل، وكأنه يسترق السمع من هناك، حيث أصوات متحشجة وأخرى حادة، تستفز على السكن في

يقوي سوى هواجس التدمير، رد فعل مضاد، يتجسد من خلال الغربة في قهر المصير بكل جرأة وعزم، حتى وإن اقتضى الأمر إلحاق الذات بالكائنات الذميمة: «فأردم العينين»، «عيون الضباع الجائعة».. وتحمل تجربة الغربة والتشرد في ديار المهجر بقبض من المرارة والألم، فهي المنفى الذي يخفق الأنفاس، والزيف الذي يسر البشاعة والعفن. وليست مرارة البعد بهينة على ذات منكوبة في نفسها وفي غيرها، مطعونة في ظهرها. وأمام انسداد آفاق الواقع والمستقبل، تتفجر ينابيع الذكرى السعيدة، معمقة الصلة بالموجود الطاهر الذي لم تولد وتعت به المدنية المزيفة: «البدوي الأصيل» الذي يبتهج بالموجودات ويحاورها باللغة التي تفقهها، فتبوح له بأسرارها، ويفضي لها بشجونه وأحلامه، من المتأمة، توجد ماهية الوجود المختلفة، بوصفها خلاصا من الكائن وتوقا إلى التجدد والتغير.

ويبدو أن الذات بلغت حداً من الضعف والعجز جعلها تشعر بلا جدوى من التمسك بالحياة، التي تكشف عن وجهها البشع، فيمجرد ما تطلن الذات غياب الكتابة والحب، ينفرط العقد الذي يصل بالوجود، وهذه الحالة الارتكاسية تفضي بدورها إلى وصل بين الأم والجريمة. وضمن هذا الإطار، يعلو صوت الغضب والنقمة على صانعي المآسي والانتكاسات المتوالية، فإذا ما أخصت الذات حصيلة العمر، فلن تحصل إلا على فقاعات، وأيام متفاسخة مشوهة، تزدها الغربة والنفي قتامة. لكن مهما بلغ حجم الخسارات، فإن الإقدام على الحياة يظل الباعث على التخطي والمقاومة. من أحضان المآسي، يولد الأمل، ويكبر الحلم، ومن حياة التشرد والضيايق، يتبدد الحزن الجاثم، وإن كانت المشاهد السوداوية هي الغالبة في التشكيل والبناء:

سيطلع يؤس كبير من قلب الحضارة (٦٠)

تتنزل الذات مقام التخاب، لبناء عوالم محتملة، ينفذ منها إلى أحلام الطفولة السعيدة، وما استقر منها في الذاكرة من مشاهد قوية لا تزال حاضرة بقوة وعنفوان. وتسترجع الذات، بعض تفاصيل الرجل الذي نسجت له مخيلة الطفل صورا مفعمة بالحياة والحركة، بل إن الاستعادة تمتد إلى لحظة الوفاة، لقد كان هذا الرجل، نموذجاً مفارقاً، في خلقته، وسلوكه،

التخوم، هي، إذن، تبعات رغبة التحكم في الزمن من أجل استعادة: [الأيام الغابرة..] وتجاوز اللحظة الراهنة نحو الأفاق المستقبلية. ولا تختلف السيرة الكتابية، ضمن هذا الإطار، عن السيرة الحياتية، ببساطتها وبعينيتها. ويبلغ مدى رسم الصورة الشخصية حداً من السمو، يرفع الموضوع إلى مرتبة الغاي الذي يسيل دمه على محراب الحق والحريّة. ويتأمل القسّمات والملاحم ندر بأن الموصوف هو قرين الذات وصنوها الوجودي. وعلى هذا الأساس يندرج التصوير ضمن إطار مشروع بناء الماهية المختلفة، فالذات وفقها جامعة ومفرقة في نفس الوقت:

كان وسط الشارع يغيب

زافرا كأولئك الثوار المشبهين

يتأبط ثيابه وكتبه وطنه. (٥٦)

هناك، بالتأكيد، رغبة في تفجير مكونات النفس الداخلية من خلال تفجير ما يعتقل في الشعور واللا شعور، لكي يحصل زواج بين الوجود الكائن والممكن. فالهواجس تتجه، رأساً، إلى تغيير الهندسة الفضائية، متوسلة بالمزاوجة بين الجسد والمكان، لإبراز علاقة الاتحاد من جهة، وتجسيد حدة الهواجس والتهبّوات من جهة ثانية. وهنا بالتحديد، يتناظر تشظي الذات مع تشظي المكان:

لا أريد الشوارع قصيرة هكذا

أريدها عميقة هيّابه

طويلة وفاتنة

كأحشاء مبعثرة في الريح. (٥٧)

والملاحظ أن ما يحرك هذه الرغبات والهواجس، هو الهمّ المستديم المسكون بالرحلة والهجرة والإبحار: هجرة قديمة بتحقيق مسافة البعد الكافية بين الذات والعالم المحيط، تمهيدا لتأسيس رؤيا ترصد حركات الواقع الباطنية، الذي يعتبر الألم أصلا من أصوله:

أن أرى الفقر والوطنية والمساواة (٥٨)

فالانفراس في الواقع، والتجربة المرة، تطبع، لا شك، رحلة البحث عن الأسمى والأعلى بالحياة والحركة: لقد أن الأوان

لتمزيق شيء ما

لإبحار عنوة تحت مطر حزين حزين... (٥٩)

هذا الحرمان والقهَر العمارس على الذات بعنف، لا

وأسلوب حياته. لذلك كان حضوره مميزاً، ارتبط
بمرحلة الطفولة، وأحلامها. ومن هنا، فتذكره لا يكتمل
إلا بتذكر صور من الطفولة، بعفويتها وتلقائيتها. وفي
هذا المقام، لا تملك الذات سوى الجهر بالعنف
الممارس والقهر الموجه تبعاً لطبيعة البيئة التي
انوجدت فيها الذوات.

فالرمال في بلادي لا تتيح القراءة

والغبار لا يحب عيون الأطفال: (٦١)

ومع شئ المخيلة الطفولية، وثرأه إشرافاتها، فإن
المقابلة بين الذات المتكلمة والذات المخاطبة، كاشف
عن الدهشة والرهبة. فالغربة والاعتراب هما
الفاصلان المشتركان بين الذاتين، حتى وإن كان فارق
العمر بينهما مميزاً. ولقد شكلت لحظة وفاة المخاطب
لحظة قاسية عنيفة انعكست آثارها على الوجود
برمته. لذلك استحضت روحه البقاء والخلود. وتتجاوز،
إذن، ضمن هذه الأنساق التخيلية، مظاهر العنف
والقسوة، وصور السمو والعلاء. كما تكشف الحقول
وجها عابسا، ودموعاً جارية، وانظاراً للغيث والغيث.
وعلى نفس درجة الانغلاق، يستحكم هاجس السمو
ويتجذر، من خلال العطش الكبير إلى المطلق
والمجهول، كما تدل عليه، بعمق، صورة إغراق الإنسان
في الأعكنة النائية. وفي هذا المقام تنكوب الصور
المتعمورة حول الأكل لتجسد الجوع المتمكن، والحق
في إشباع الرغبة الجسدية والروحية، لتتال نصيبها
من لذة الحس ولذة الخيال. وتتضاف، ضمن هذا
المقام، رؤى الغراب والدمار، باعتبارها رحماً، ورؤى
الماء والجمجم بوصفها إمكاناً لتحقيق الغريب
والمختلف:

إنني قبر بمجالات لا تحصى (٦٢)

٩. ٩. حركية التجاذب

تتضارب المشاعر والعواطف: مشاعر الحب والكراهة،
تبعاً لحطاطة الاتصال والانفصال. الإحساس بالرهيب
بالأجدرى والتفاهة نتيجة انعدام الصلات التي
تربط الذات بالأرض. إن تجربة الذات في المدينة
تجربة اغتراب ووحدة وعزلة، تعمقها تجربة التشرد
والضباب، للتضاعف المرارة التي تعيشها الفئات
الدنيا. ويمكن أن نعتبر أن جميع الذات مبعثة الرؤيا
السوداوية القائمة، ومظاهر القسوة والعنف الواقعية،

إذ مع ابتذال الحياة اليومية، يتفجر الألم. فالأفعال
المكررة: شرب القهوة والماء، تكرر وجوداً سلبياً، لا
يتماشي مع التحول والتغير. ومن هنا، تزيد رغبة
الذات في الانطلاق، لكي تصل إلى تفجير الصمت،
وتجاوز المعاناة القائمة، وبلوغ مرتبة الصمت الدال.
ولا تتشكل ملاحع الرؤيا الشعرية إلا من العذاب
والمعاناة. الواقع أكثر شراسة، يهدد الوجود في حد
ذاته، هو منتج الوحشة والغربة والعنينة:

لأرى أنهار الشوق والجوع والذكريات

كيف تجري؟ (٦٣)

للذكريات، حلوها ومرها، وقع عنيف على الذات.
فضلاً عن البؤس الكياني الذي يزيد الواقع انهياراً،
والذات تدمراً وسخطاً:

وتخيلت آلاف الأشجار المحترقة

تهوي على الأرض (٦٤)

ولا يزيد الخراب والدمار، عواطف السخط والغضب إلا
تأججاً والتهاباً، وكأن الذات في احتراقها ويعتمها،
تنشبت بالخيوط الرفيعة التي تصلها بالحياة. وما
الحب والإقبال على ما يتاح من متع، على بساطتها،
سوى بريق أمل يجدد الصلة بالحياة، بعد التحرر من
الكوابح. وتشهد الذات في تجربتها بالمدينة، أعنف
التناقضات بين بيتين متعارضتين: البيئة البدوية،
والبيئة المدنية. ولا تلتقط الذات من هذه المقابلة،
سوى اللقطات والمشاهد الأساسية العنيفة، لأن
التجربة، في حقيقتها، تجربة قطع وبتر، فالقرية هي
الأم، التي فطم عنها الوليد. وفي هذه اللحظات، تهجم
على المخيلة هواجس الرحلة والانتقال بعيداً. ابتداء
من الجنس بوصفه لحظة نشوة وانتشاء، فرحة
واغتباط ينطلق من الجسد، ليصل إلى النفس والروح.
وتصنف الذات المتكلمة، في هذا الموضع، إلى صوت
الذات المخاطبة، سواء عند رصد أحوالها، وبيان
انخطافاتهما، أو اللقاء بها إذ هي الملاذ في حضرة
الوحشة والغربة الكيانية، والسكن الأثير. ويدل
الاستغراق الجسدي، والغفلة عن العالم المحيط، على
التحرير المطلق للرغبات، والانغماس في اللذة:

يأتي إليّ

زخاً كالقصاب

وحيداً كطائر عذب حتى الموت

يعضني في فمي وشعري وأذني (٦٥)

ولا تحول الحالة البهيمية دون التعلق والاتحاد. فهي الذات المتكاملة تقبل عارية مجردة، لا تجد سوى الجسد الأنثوي ملاذاً ورحماً، وعقبة لولوج الأقاليم القصية. غير أن مشاهد الرعب والدمار لا تفارق الذات المتكاملة، حتى وهي في ذروة النشوة والانخفاف: الحياة مملّة كالمنطق بلا ماء كالمرعب بلا صراخ أو قتلى (٦٦)

٤.٢. صور المنار المولدة

السفر والترحال في دوامات الحياة مبعث ألم وإشراق، وسبيل اندحار في طبقات الجحيم السفلى، وسمو وارتقاء نحو الأعلى. تتجسد الغربة الذاتية في الواقع والخيال بنفس القدر والحدة، والعنف والقوة. فالذات الملعونة تجر تاريخها الأسود، وتجربتها المأساوية من مكان لمكان، غير عابثة بحجم الكوارث، وهول المآسي. ولا تكاد مشاهد الرعب والدمار تغيب في هذه السفرات. فالنيران الملتهبة تسيج جميع الأمكنة، لتكتسح المخيلة، المشاهد القياسية. وما هي تقوم من وسط الغراب، ومن الشرر المتطاير على جنبات البركان، لتلف شاهدة على وحشية وجنون الإنسان. وفي خضم الدمار، تحضر صورة العبيبة، التي تشهد، بدورها، أفسس لحظات الفصل والقطع والغياب: لحظات الفراق الدائمة، التي تسري في الدماء حارة متوهجة. الكتابة هي عتاد هذه الذات المتقلبة في الجحيم. وعلى هذا النحو، يبرز ألم التجارب وجروحها، والإصرار والتحدي، وعيش فصول المآسي الحياتية. ولذلك تنكتب القصيدة جسدياً، إذ من العواصف والكوارث تنبثق الرؤيا: إنني أرى كل شيء (٦٧)

وبما أن الوصل بين الكتابة والحياة حاصل بصورة تفاعلية ديناميّة، فإن الصور لا تتجمع إلا حول بؤر القمامة والسوداوية، والعذاب والجراح. وتخترق الذات العالم المحيط بالرؤيا، التي تبني بحسب شفافية البصيرة، والموافقة بين النوازع الشيطانية والإيمانية. إذ تحضر الصورة الملائكية للمرأة بوصفها رافداً، ومعيناً في الارتقاء. ومن خلال المرأة الهاجس الملازم تتوزع الذات بين صورتين: صورة ملائكية للمرأة بصورة مقابلة شيطانية. هكذا يتقابل الوجود الزدوج، لتصير معادلاً للطبيعية، وللوجود الأساس.

الكتابة، من هذا المنظور، رحلة في الطبقات المظلمة في الذات وما يحيط بها. فالتجارب القاسية: الألم، الملازم، والحرمان، والقهر... تتجمع جميعاً لبناء الأنساق التخيلية. هكذا تتشكل المشاهد البشعة المرعبة: القعد خارج اللقم، السعال، وصول الأخبار من الوطن الجريح...]

الملاذ الوحيد في هذا الجحيم هو الشعر، وسيلة مقاومة الزمن وترويضه. من هنا تصبح الكتابة صراعاً بامتياز، فهي السيف الذي يشهر في وجه الظلم والبشاعة. إن انفلاق العالم وانعزال الذات في دوامات الخوف، والتوجس والمرض، تتمظهر في الكتابة، من خلال كوكبة الصور، حسب مقادير مختلفة باختلاف المواقف والأحوال. وفي سياق الكشف عن بواطن الذات وهي تخوض غمار التجربة الكتابية الشعرية، تناظر بين الكتابة والكون. فالبحر الذي تمارس بواسطته لعبة السواد والبياض على الورقة، يتعدى ذلك، ليراجع بين زرقاة السماء التي تفتح أحضانها للظهور المهاجرة، وتحفي بالأحلام والهواجس. وإذا كانت مشاهد الاتحاد، تفضي إلى رؤى مرعبة، هي رؤى النهاية والقيامة، فإن داخل الذات هو البؤرة التي يحدث فيها الاشتعال:

لقد انتهت

الدخان يتصاعد من قلبي. (٦٨)

ومن التفاصيل اليومية، والرغبات، تسترسل تجارب التسكع واللذة. إن الغربة تجربة وجودية، تضاعفها جميع معطيات العالم الخارجي، بما في ذلك المدينة. فألم الذات ألم باطني، يحدث بحدة العنف في الواقع. الكتابة الشعرية، من هذا المنظور، إدانة للذات وما حولها. شهادة على ألم أصلي لا بد من استئصاله، لا بالفداء، ولكن بالإقبال على الاستمتاع بما تتيحه اللحظة من متع، حتى وإن كانت عابرة. وعلى هذا النحو، تنتاب الذات أحوال السخط والغضب، فتستعرض، أمام العين تفاصيل للتجارب اليومية، التي ترفع حدة السخط على الآخر، الذي تجرفه أمواج الحياة الرتيبة المكرورة، ومما يزيد من النفور والتعارض، الرغبة في امتلاك القدرة على الخلق والتحكم في زمام المصير الشخصي. وما الصراخ ورفض العذاب، سوى تجسيد لعبثية الوجود ولا جدواه. لعل هذه الدموع الحارة تغسل هذا العالم الموبوء. من

- هنا، تصبو الذات إلى أن تعانق اللحظة البدئية: لحظة ما قبل الولادة، ثم لحظة العري التام. ولا تعين على التحلل من المحسوس سوى اللذة. تجد الذات نفسها وحيدة تصارع، للخروج من الوحل. غير أن الهوليس لا تقف عند هذا الحد، وإنما تصل إلى درجة امتلاك قدرات خارقة، تغير هرمية الكون وترتيبته:
- أتمنى أن أمسك هذه الأرض من جلديها وأقذفها كالهرة من النافذة. (٦٩)
- هكذا تواجه الذات أحوال ومواقف ما بعد الموت، فتتبه في مجاهل وعتمات القبر. الحسم والفصل هو قرار عنيف، لا بد منه لتأكيد سلوكيات حياتية، ومذاهبات وجودية، تؤسس لإقامة حقيقية على الأرض. والكتابة الشعرية، من هذا المنظور، متفوق رؤيا تراجيدية، تضدها تجارب النفي والاغتراب في الحياة والكتابة على حد سواء. على هذا النحو، تتولد مشاعر المفارقة والاختلاف في الكهنة.
- الهوامش**
- ١- نذكر من بين المراجع المعتمدة
- Gaston Bachelard -
La poétique de la reverie, Ed Presses universitaires de France Paris 1988
L'eau et les rêves, Essai sur l'Imagination de la matière librairie José Corti 21. ed. 1979
Jean Burges -
Pour une poétique de l'imaginaire, Seuil, Paris, 1982
- ٢- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، الأناثار الكاملة، دار العودة بيروت، مرجع سبق ذكره، ص ١٥
- ٣- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، ص ١٨
- ٤- نفس المرجع، المرجع السابق ص ١٩
- ٥- نفس، ص ١٩
- ٦- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق ص ٢١
- ٧- نفس، ص ٢٢-٢٣
- ٨- نفس، ص ٢٣
- ٩- نفس المرجع، نفس الصفحة
- ١٠- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق، ص ٢٣
- ١١- نفس المرجع، نفس الصفحة
- ١٢- نفس المرجع، نفس الصفحة
- ١٣- نفس، ص ٢٤
- ١٤- نفس، نفس الصفحة
- ١٥- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق، ص ٢٦
- ١٦- نفس، ص ٢٧
- ١٧- نفس، ص ٢١
- ١٨- نفس، ص ٣٣
- ١٩- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق نفس الصفحة
- ٢٠- نفس، نفس الصفحة
- ٢١- نفس، نفس الصفحة
- ٢٢- نفس، ص ٣٣
- ٢٣- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق ص ٣٥
- ٢٤- نفس، نفس الصفحة
- ٢٥- نفس المرجع، ص ٣٧
- ٢٦- نفس المرجع، نفس الصفحة
- ٢٧- نفس المرجع، ص ٤١
- ٢٨- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق، ص ٤٣
- ٢٩- نفس، نفس الصفحة
- ٣٠- نفس، ص ٤٦
- ٣١- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق، ص ٥٢
- ٣٢- نفس، ص ٥٤-٥٥
- ٣٣- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، نفس، ص ٥٥
- ٣٤- المرجع السابق، ص ٦٠
- ٣٥- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، نفس، ص ٦١
- ٣٦- المرجع السابق ص ٦١
- ٣٧- نفس، ص ٦٢
- ٣٨- نفس، ص ٦٣
- ٣٩- نفس، ص ٦٧
- ٤٠- المرجع السابق، ص ٦٧
- ٤١- نفس، نفس الصفحة
- ٤٢- نفس، ص ٦٨
- ٤٣- نفس، ص ٧٠
- ٤٤- نفس، ص ٧١
- ٤٥- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، المرجع السابق، ص ٧٣
- ٤٦- نفس، ص ٧٨
- ٤٧- نفس، ص ٨٠
- ٤٨- محمد الماغوط، حزن في ضوء القمر، نفس، ص ٨٥
- ٤٩- نفس، ص ٨٧
- ٥٠- المرجع السابق، ص ٩٢
- ٥١- نفس، ص ٩٧
- ٥٢- محمد الماغوط، غرفة بلايين الجدران، المرجع السابق، ص ١٠٥
- ٥٣- نفس المرجع، نفس الصفحة
- ٥٤- نفس، ص ١٠٧
- ٥٥- محمد الماغوط، غرفة بلايين الجدران، المرجع السابق، ص ١١٩
- ٥٦- نفس، ص ١٢٧
- ٥٧- نفس، ص ١٢٨
- ٥٨- محمد الماغوط، غرفة بلايين الجدران، نفس، ص ١٢٩
- ٥٩- المرجع السابق، ص ١٣٠
- ٦٠- نفس، ص ١٣٩
- ٦١- محمد الماغوط، غرفة بلايين الجدران، المرجع السابق، ص ١٤٢
- ٦٢- نفس، ص ١٥١
- ٦٣- نفس، ص ١٥٥
- ٦٤- محمد الماغوط، غرفة بلايين الجدران، المرجع السابق، ص ١٥٧
- ٦٥- نفس، ص ١٦١
- ٦٦- نفس، ص ١٦٤
- ٦٧- محمد الماغوط، غرفة بلايين الجدران، المرجع السابق، ص ٢٠١
- ٦٨- نفس، ص ٢١٤
- ٦٩- محمد الماغوط، غرفة بلايين الجدران، المرجع السابق، ص ٢١٩

الرايات ترتجف على الروابي! التبعات القومية في سرد عبد السلام العجيلي



إبان الإعداد لهذه الدراسة رحل عن دنيانا الطبيب والأديب والسياسي والمنور الدكتور عبدالسلام العجيلي (١٩١٨ - ٢٠٠٦) يوم الأربعاء (٥) إبريل (٢٠٠٦) مخلّفاً حوالى (٥٠) عملاً إبداعياً. حيث ووري الثرى دون تأبين رسمي أو حشد، وذلك بناء على وصيته في جنازة تقتصر على أهالي بلدته. وقد منح الراحل، من رئيس الجمهورية العربية السورية وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة عام (٢٠٠٤) فإلى روحه النبيلة ومسلّكته الخيرة هذه الجهد المتواضع

إبراهيم الجرادي

شاعر ونافذ من سورية

وقد كتبت لعبدالسلام العجيلي النجاة، في حين لاقى عدد من أصدقائه وأقاربه حتفه، وعندما عاد من فلسطين، عاد بذكريات صار يكتب عنها كلما سحنت الفرصة (٢) فكتب عن المجاهدين فيها، والمتطوعين ورسم لوحات عن الحرب نفسها، كما كتب عن تسليح المجاهدين، ثم عن القضية الفلسطينية وتطورها، ومن ذلك قصة (كفن حمود) (٣) في رثاء ابن عمته الذي استشهد في حرب فلسطين فتبرعت أمه بكفنه إلى لجنة التسليح. هذه المشاركة الفعلية في حرب فلسطين تركت أثرها في قصص عبدالسلام العجيلي، وهي على كل حال، معدودات، ست أو سبع قصص، إلا أنها شيقة وثمينة لما فيها من تحليلات ووقائع عن فلسطين والكفاح الفلسطيني، وهو ما سنبينه في القصة التي أثرنا تحليلها مستأنسين بالألسنية (٤) وهي قصة (نبوءات الشيخ سلمان) (٥) لقيمتها الفنية والذهنية، والتي تتميز بعرضها رؤية نضالية عن فلسطين.

وبالفعل إذ كان عبدالسلام العجيلي يتحدث في قصة (كفن حمود) عن استشهاد ابن عمته، أو يتحدث في قصته (أينما كان) (٦) عن شيخ فلسطيني وأولاده الذين أبلوا البلاء الحسن في صدّ عدوان اليهود عن قادة المجاهدين، أو يتحدث في قصته (بنادق في لواء الجليل) (٧) عن تسليح المجاهدين والمتاجرة بسلاحهم في السوق السوداء، فإنه في قصته (نبوءات الشيخ سلمان) يعرض رؤيته في الكفاح العربي الفلسطيني.

ومن هنا كانت هذه الدراسة التحليلية لقصة (نبوءات الشيخ سلمان) والتي استطاع المؤلف ببراعته المعهودة أن يرسّك في جوف السر، حين يقتادك إلى سرايب تشبه سرايب (ألف ليلة وليلة) فما ذاك إلا لأنه يحاول أن يبحث وإياك، عن آنة العمق، وهي الآنة المفارقة

احتل الموضوع الفلسطيني بعد حرب ١٩٤٨، مكان الصدارة في نتاج أغلب الأدباء العرب من شعراء وروائيين وكتاب قصة، إلا أن القصص التي كتبها (عبدالسلام العجيلي) عن فلسطين وقصيتها (١)، تتميز بنكهة خاصة، هي نكهة الذاتية الممزوجة بالموضوعية، وهي أيضاً، نكهة المكاشفة التي بداخلها النصيح، وذلك بفعل التجربة المميزة التي لعبدالسلام العجيلي، كونه قد شارك في حرب فلسطين، وواكب القضية الفلسطينية التي صارت تجمع بين الخبرة والعبرة، طريقاً عبدالسلام العجيلي إلى قصص متفردة، متمتع ولماح، يستدرك أسباب تآثره، بديارته العالية بفنون السرد شرقاً وغرباً، قديماً وحديثاً، أضف إلى مزايا «الذات المبدعة» في تأصيل موروثها وموزنتها، وفي اكتسابها المؤصل بالمقدرة والذنية والمران، القائمة على تجربة انسانية قلما تستت لسواها.

كان عبدالسلام العجيلي وقتها نائباً عن بلدته الرقة في المجلس النيابي السوري، وعندما قامت حرب فلسطين تطوع مع عدد من زملائه النواب في جيش الانقاذ الذي تألف وقتها برئاسة فوزي القاوقجي، ومهمته دخول فلسطين قبل نفاذ قرار التقسيم في ١٥ أيار ١٩٤٨، وبالفعل دخلت أفواج منه فلسطين، وكان عبدالسلام العجيلي في الفوج الثاني الذي سمي بفوج اليرموك. ولكن الحرب لا تفضي إلى شيء، رغم مكابدة المتطوعين لكثير من أهوالها، وبلائهم فيها البلاء الحسن، فاضطر المتطوعون إلى الانسحاب، وعلى الخصوص، بعد التقسيم، وتأييد الدول له، الأمر الذي نتج عنه لجوء الفلسطينيين إلى الديار المجاورة بعد أن تخلى الانجليز عن الأرض لليهود، وعرضوا الشعب الفلسطيني الأزل لمجازر الصهاينة، فلجأ وقتها إلى البلاد العربية ما يزيد عن مليون فلسطيني.

وممتعة، وبذلك استطاعت القصة أن ترتفع من ترسل مقال يتخذ شكل ريبورتاج الى قصة في تضاعفها الوعي والتوعية.

ومن هنا ظهرت القصة بحبكتين متضابفتين، الحكمة الأولى:

هي حكمة الرهان على كآسين، وزمانهما هو زمان سرد المتكلم، قصته التي راها عليها. والحكمة الثانية: وهي الأساسية:

هي حكمة اجتماع المتكلم الذي كان متطوعاً في جيش الانتفاذ بالشيخ سلمان، وسماعه نبوءاته، وزمانها هو زمان الترسل الريبورتاجي عن ذلك الاجتماع، الأمر الذي أكسبها قيمتها الذهنية كروية نضالية فلسطينية.

ومن حيث ان بذرة الترسل القصصي في (نبوءات الشيخ سلمان) هي بذرة المقال الذي يتخذ شكل ريبورتاج عن حصول البطل المتكلم على هذه النبوءات، ومن حيث ان الحصول جاء صدفة أثناء مسيرة عسكرية للمتطوعين، ولم يكن هدفاً عمل البطل المتكلم له، فالقصة تحقق شرطاً لئسناً في البنية السردية، لأنها تقوم على تحول مضمون فعل، هو السعي للحصول على نبوءات، إلى مضمون حال هو الفوز بهذه النبوءات (١١) خلال بناء سردي تتكى فيه الكتابة بلا تمثل مصدرين - أساس اشتملت وسائلها على صور متعددة، ازدادت بمسلكية العجيلي الانسانية وسبل اطلاعه ومعارفه وتنوعها:

- استثمار أصول القص العربي، استثماراً فذاً، يجعله وريثاً شرعياً لأصلى ما في هذه الأصول من شفوية مروية، مع استفادة من تقنيات أجناسها التراثية القديمة.

- إغناء فن السرد العربي باتكاء مدروس على الأشكال المطورة الأوروبية وغير الأوروبية وخصوصاً في تعدد وجهات نظر الرواية (١٢) من الواجب، هنا، إذن، ألسنيا وفنيا التنبه الى

للواقع، ولكن المحايثة لنسجيك الداخلي، فملكت السموات فيكم على حد قول ابن مريم، وفي مثل هذا البحث لا يسعى الكاتب والقارئ إلا وراء شيء واحد: أن يعانق روحه التي بين جنبيه، فلست أحسب أن الانسان يكتب أدباً إلا سعياً وراء هذه الغاية..» (٨). التي تقوم عند عبدالسلام العجيلي على التوازن المحكم بين الحدث والنفسيات والقدرة على تكثيف العقدة الدرامية التي تؤثر هي، قبل غيرها، منذ أول نصوص نشرها هذا الانسان، الذي أسهم في معارك جيله بدون أوهام، ولكن بدون التزام (٩) هو الذي أفاد من تجاربه وتجارب الآخرين، كما يظهر ذلك في (نبوءات الشيخ سلمان)، وعلى الخصوص أناسي الشعب، فجعل مكانها خمارة الشاب الطريف، وزمانها في تقديم مسروديتها بعد خمسة عشر عاماً من انتهاء حرب فلسطين، وتقديم رؤية، كما أسلفنا، نضالية عن الكفاح الفلسطيني.

يضاف الى ذلك أن قصة (نبوءات الشيخ سلمان) تعكس كثيراً من الخصائص الفنية التي تميز الأدب القصصي أي العفوية في الترسل القصصي، والتحرر في نوعيته، فجمعت بين السرد والمقال والريبورتاج، أو هي تقوم على تضاييف (١٠) مع بذرة قول اتخذ شكل ريبورتاج، وبالتالي جمعت بين الخبرة والمكاشفة والانتقاد. وبين العبرة والنصح والنوعية.

التضاييف السردية (نبوءات الشيخ سلمان)

تقوم قصة (نبوءات الشيخ سلمان) على تضاييف قصصي هو بمثابة تأطير لمضمونها الذي هو النبوءات. إذ قدم المؤلف لحادثة اجتماع بطله المتكلم بالشيخ سلمان، وسماعه الى نبوءاته بالحديث عن رهان على كآسين، يربحها البطل المتكلم إذا كانت قصة جديدة

هو: أن هؤلاء المتطوعين الذين قدموا لحرب اليهود سيموتون بالجسد في المعارك أو بالروح عند عودتهم، إلا أن ذلك كله لا يكفي لانقاذ فلسطين، وأنه بعد أن يموت الناس، ويحكم الفاسق، والعاجز، والخائف، والفاجر، تحبل الأمة بالألم، فتلد المنقذ المظهر.

١٠ - صدق النبوءات في رفاق الخمار، والمتكلم يقول انه، الآن، بعد خمسة عشر عاماً من سماعه لها، فهذه النبوءات صحيحة، وما زلنا بانتظار تطهير فلسطين من الدس.

وأما التقديم التضايقي للقصة، ثم القفلة، أيضاً، التضايقية، وما يترتب عليهما من مداخلات وتعليقات، فنكتفي منها بما يكشف عن صلة أنا المتكلم بأنا المؤلف، ومنها:

- مكان رواية هذه القصة خمار الشاب الظريف، في القصة متكلم وحيد هو (...).، ولكن اسمه لا يهتما بشيء، انهم ينادونه بالاستاذ (ص١١٣).

- لا أحد يستطيع الجزم بأن ما يرويهِ الأستاذ واقع، أو أنه من نسج الخيال، أثناء روايته هذه القصة، يقطعه بعض الحضور هازئين أو مشاركين، بجمل متفرقة غير مثبتة هنا، لأنها ليست ذات أهمية، أو لأن مفادها يرد في رد الأستاذ على من يقطعه. (ص١١٤).

- أنا أحب السياسة؟ معاذ الله يا أبا معروف.. لماذا تلصق بي تهمة كهذه؟ ألاني أحب سماع كلام المعلق؟ تخطئ أنت، إذا كنت تظن انه يتحدث في السياسة، انه يتحدث عن الحرب، عن الضرب، عن الثأر، عن اليوم الذي ننتظره، أنتظره انا بفارغ الصبر. (ص١١٥)

- تقول أنك حفظت وحفظ جلساء الخمار معك كل أحاديث جهادي! حسناً، ما رأيك، إذن، لو حدثتك الليلة بحديث جديد لم تسمع منه كلمة واحدة قبل الآن، تراهمني، بماذا؟ بكأس عرق؟. بكأس واحدة إذا كان الحديث جديداً،

ان الحدود السردية الأولية التي للترسل الريبورتاجي في القصة، رغم انها نمت عن حصول المتكلم على نبوءات، إلا أن ذلك لا يشكل بنية سردية هي برنامج عمل استهدفه البطل أو رفاقه، وإنما هذا الحصول جاء صدفة، والكلام عن طريق تضاييف قصصي وريبورتاجي أيضاً، والأنسب فنياً وتحديدًا ألسنياً هو استجزاء القصة الى أجزائها، ثم تحليل مقوماتها، وخاصة الضمائر.

بعبارة أخرى ان السرد في القصة استنفذته الريبورتاجية، وخيوطها، أي مجريات الأمور في مسيرة مجاهدين يتجهون الى مقارعة العدو في فلسطين، فيكون أن يسمع المتكلم رأي الشيخ سلمان في حملته، وهو ما سماه نبوءات، في حين أن الرأي كما سنرى يثمن الكفاح الفلسطيني ومستقبله.

ويمكن تجزئة القسم الريبورتاجي الى أحد عشر جزءاً تتسلسل في زمان صاعد:

١ - اتجاه المجاهدين الى بهت جن في الجليل..

٢ - أهل القرية يستقبلونهم استقبالا بارداً.

٣ - المتكلم وبعض رفاقه ينزلون عند الشيخ سلمان.

٤ - الوصف الحسي والمعنوي للشيخ سلمان، طباعه وفضله.

٥ - المتكلم يحطم صورة ملك انجلترا معلقة في الغرفة، ثم يندم على فعلته.

٦ - اجتماع بين المتكلم والشيخ سلمان، قراءة أشعار، ثم معاتبته على كسر الصورة.

٧ - الشيخ سلمان يقول للمتكلم لو كان لأصدقائك عقل، كما كنت هنا، وذلك تفكير، وليس علماً، وأما العلم فهم عاجزون عنه.

٨ - اهتمام المتكلم بما سمعه، أرقه، ثم اجتماعه باكراً بالشيخ سلمان، حيث يسمع منه ما يسميه نبوءات، وهي مجرد رأي شمولي في أحوال الكفاح الفلسطيني.

٩ - مفاد حديث الشيخ سلمان، أو النبوءات

الضمان وصلتها بالمؤلف وأبطاله

في هذه التضاميات، إذن، الشيء الذي يلتفت النظر الأستاذ، هو الضمان المستهلكة فيها: أنا، نحن، أنت، أنتم، هو، هم، إلخ. والتي تكشف عن تدخل صريح للقاص المؤلف في المسروبة التي يقدمها بطله الأستاذ. والاستعمالان اللذان يؤكدان تمام التأكيد هذه التسوية في القصة، هما، أولاً قول المؤلف في مطلع القصة: - اسم المتكلم لا يهمننا بشيء، انهم ينادونه بالأستاذ (ص ١١٣). وثانياً قوله في نهايتها: لسنا ندري هل اعتبر أبو معروف نفسه خاسراً.. فقد تركنا خسارة الشاب الظريف (ص ١٣٩).

حيث الضمان التي للمتكلم، وهي المتصلة في (يهمننا، لسنا، ندري، تركنا). هي للقاص المؤلف نفسه الذي يقدم القصة، وأطرها المختلفة إذا اعتبر نفسه من الحضور، بين رواد خسارة الشاب الظريف في حين كان يمكن عدم التدخل في ذلك. أما بقية ضمانات صيغة المتكلم، المنفصلة، منها أو المتصلة، فالموقف الألسني هو تفحصها من زاوية ما يعرف من حياة المؤلف، كما سرى، عاداته، سجاياه، طباعه.. (١١٣). ولذلك نحن نرجع منذ الآن أن (أنا) المؤلف ظلت لنا البطل، وأن الملفوظية واحدة فيهما، بدليل أن القصة ذكريات ريبورتاجية عن حرب فلسطين، صاغ المؤلف منها هذه الرؤية، ما سيتأكد لنا عندما نتفحص هذه النبوءات، خاصة، أن البطل المتكلم نفسه، يعترف أن الشيخ سلمان لم يسمعها كذلك. (١٣٢).

كما أنه يعود فيقول:

- هكذا ألقى على الشيخ سلمان نبوءاته، أو موعظته، أو تهديداته، سموها ما تريدون، مما يدل على أن الذي جعلها نبوءات هو المؤلف نفسه.

وبكأسين إذا كان الحديث فوق جدته لذلك.. اتفقنا! (ص ١١٦).

- حسنا يا سادة يا كرام، قبل أن أبدأ الحديث أريد أن أسأل أبا معروف، هل تعرف بيت جن.. لا يا سيدي، بيت جن بفتح الجيم لا بكسرهما.. أنت لا تعرفها.. هل تقر بذلك؟ حديثي الذي جرت وقائعه في هذه القرية جديد عليك إذن، وإذن، فهات كأس عرق. (١١٧)

- قصدنا في بيت جن من سحبات في ممرات وعرة لم يكن قادراً على سلوكها إلا البغال، البغال التي حملتنا كانت تحمل الأثقال، وإلا الحمير التي كانت الأوهام! أية حمير؟ الحمير الأدمية التي كناها نحن المجاهدين.

- كان بيننا بعض الأسود، وبعض الثعالب، وكان بيننا كذلك ضبا، ولكن أكثريننا من الحمير أيها الأخوان.. ليس هذا رأي وحدي، فذلك كان رأيك الشيخ سلمان، قاله لي بأسلوب لطيف صريح ومقتنع. (١١٩).

- نعم ماذا كنت تفعلون أنتم في تلك الأيام؟ أنت يا أبا معروف كنت اصفر منك اليوم بخمسة عشر عاماً، وانت يا أستاذ زهير أنا انكرك جيداً، فقد كنت تجاهد بقلمك أعنف جهاد، تقتل كل يوم خمسمائة صهيوني (١١٨). - وأنت يا فتى ما اسمك؟ سمير؟ وفلسطيني أيضاً؟ منذ خمسة عشر عاماً كنت في الخامسة من عمرك؟ إذن، أنت لم تولد في مخيم، ولا مضافة، أنت إذن من الذين هربت بهم أمهاتهم حين انطلقت رصاصات الإرهاب الأولى، أطلقها رجال الهاجانا. (١١٩).

- وكنا ندري هل اعتبر أبو معروف نفسه خاسراً، أو كاسياً في الرهان، فقد تركنا خسارة الشاب الظريف، وأبو معروف يللم أقدامها، ويطن أنوارها.. وقد غادرها كل الرواد ما عدا الأستاذ... إلخ. (١٣٩).

النبوءات: يحكم الفاضل،
ثم العاجز: ثم الخائن..

مواقع هذه النبوءات
في المسرودية والتجربة

أين موقع هذه النبوءات في القصة الفلسطينية، بل أين موقع هذه النبوءات في القضية الفلسطينية، هل هي شيء من صنع المؤلف للتعبير عن أفكاره، أم شيء حدث فعلاً، ووجدوا المؤلف يعبر عن الحال الفلسطينية وموقفه منها؟

ليس من المستبعد حصول جميع الملاحظات التي تصفها القصة بحبكيتها الأساسية والمتضايقة، وهي السرد لحادثة اجتماع البطل المتكلم بشيخ يقول موعظته، معبراً فيها عن موقفه من دخول المجاهدين الى فلسطين، لانقاذها، والقصة بالتالي من تجربة المؤلف ومن ذكرياته، التي يلجأ اليهما، عبدالسلام العجيلي، مستثمراً الوقائع والمشاهدات والتجربة، وهي غنية جداً في حياته لتجسيدها لصالح الفكرة، غالباً، ما تستر في اطار قيم القصص الناجح، على بواعثها، لتصل بوضوح الى غاية، بصر العجيلي دائماً، ان يضعها نصب عينيه ليقول رأياً ونصحاً، تحذيراً او تنبيهاً كل ذلك في بنية سردية، غير خاضعة لمصولاتها، التي لا تفرض عليها شرطاً، يبعدها عن مقدرتها الجمالية، وربما، في هذا تكمن براعة عبدالسلام العجيلي، في خلق توازن سردي مُحكم يؤدي وظيفتيه الاساسيتين، شرطاً لتجانس القول السردى وفعله.

ومع ذلك يمكن، دائماً، للفاصل، من الوجهة الألسنية، أن يوجد قصة، ليست كل مقومات بنيتها، كما هو معروف، من الواقع، فتعمل المفضلة على (قصة واقعية) أساسها (الافتراض).. ولكن بعض النقد، يضيف، في مثل هذه الحالة، عنصر التفتيش في السجل الشخصي للمؤلف، بحثاً عن وقائع تفسر المسرودية المعروضة، وبذلك يتأكد من

أما النبوءات، وهي المضمون الاساسي للقصة بمجموع عملياتها القصصية، فهي ما قاله الشيخ سلمان لراوي القصة، البطل المتكلم، وفيما يلي أهم نقاطها:

— جئتم تنقذون فلسطين، أهلاً وسهلاً بكم هل تظنون سهلاً أن تطهر هذه الأرض بمائة او مائتين من المتطوعين، وبعض البنادق والرشاشات؟

في قديم الزمان كان يموت الانبياء، وتسمى الشعوب، وكانت تهدم الهياكل، وتسيل الدماء أنهاراً حين يتدنس حجر من هذه الأرض، فمن أنتم حتى تطهر بموتكم وحكم فلسطين؟.. الطيبون وحدهم الذين يموتون هنا، وليس فيكم من الطيبين ما يكفي لتطهير هذه الأرض من الدنس فيها...، وقد قلت لك أنك ستعود الى أهلك سالماً، أنت وأمثالك، ستعودون سالمين، من فيشلكم هنا ستكسبون قوة، وسيصبح لكم سلطان، ومع أنكم لستم طيبين، فأنتم غير خبثاء، لذلك فانكم ستموتون في بلادكم في سبيل فلسطين، ستموتون إن لم يكن بالجسد فبالروح، ثم لا يكفي هذا لانقاذ فلسطين.

— جماعات، أثر جماعات تتعاقب، ثم تنقرض على هذا السبيل، يجيء الطيبون في البدء، ثم يذهبون، ثم الأقل طيبة، ثم يأتي الخبثاء، نعم الخبثاء لابد قادمون، أولئك الذين يبيعون أرضهم وملتهم ويتظاهرون بأنهم يضحون في سبيل الأرض، والملة، ويأتي الخونة الكاذبون، ثم خونة صادقون لا يبيعون الأرض، بل يتصلون منها، كل هؤلاء سيأتي دورهم، وحين ذاك، بعد أن يموت الناس، ويحترق التراب، ويحكم الفاضل، ثم العاجز، ثم الفاجر، تهتز جنبايات الأرض، وتحيل الأمة بالألم، فتلد المنقذ المظهر، هل فهمت ما اقول؟ (ص ١٣٥-١٣٧).

خصوصية حديث الشيخ سلمان

وذلك أن هذا الحديث الذي هو رأي شخصي للشيخ سلمان، واعتبره البطل المتكلم، وأيضا المؤلف، نبوءات تعكس خصوصية الاعتقاد الشعبي بالمنقذ المطهر... وأن نقل هذا الحديث على حاله يدل على حرص المؤلف على التقيد بمعطيات الواقع الذي عايشه فترة تطوعه في حرب فلسطين.. وهناك خصوصيات فنية في ثنايا الحكيتين لا يصعب على القارئ تبينها وردها إلى المؤلف.

وباختصار، إن قصة (نبوءات الشيخ سلمان) رؤية في الكفاح العربي الفلسطيني، اضطرت المؤلف إلى التضاعف السردى. لأن بذرتها بذرة مقال اتخذ شكل الزيبوراج.. إلا أن جميع المؤشرات تدل على أنها من تجربته وذاكراته، خاصة أنها تجمع بين العظة بالماضى، والأمل في المستقبل والاننصار المشروع أو أن ما وفره لها المؤلف من فن في العرض والأداء، والمسلكية اللغوية الموحية العالية، والدقة في العرض والوصف، والصدق في المباشرة، جعلها من أجود ما نقرأ أو ندرس من (قصص فلسطينية) في إطار ما يتناولونه فن السرد العربي الحديث من تيمات قومية في أكثر أشكالها تراجمية وأثراً.

هوامش ونحالات

١ - ولد الدكتور عبدالسلام العجيلي، على ما يرجح هو نفسه عام ١٩١٨ في مدينة الرقة بسورية، درس الطب في جامعة دمشق، طوال سنتي الحرب العالمية الثانية، وأنهى من الدراسة بانتهاه تلك الحرب عام ١٩٤٥. مثل مدينته، ككاتب في مجلس النواب السوري عام ١٩٤٧، وتولى الوزارة عام ١٩٦٢، بين نيسان وأيلول من ذلك العام في وزارة الثقافة ووزارة الخارجية ووزارة الاعلام. تطوع، وهو نائب، في حملة جيش الانقاذ بقيادة فوزي القاوقجي وهي الحملة التي كان مقرراً لها أن تدخل فلسطين قبل أن يصح قرار التقسيم نافذ المفعول في ١٥ ايار ١٩٤٨. وقد أتاح لي - يقول الدكتور عبدالسلام العجيلي - تطوعي بهذه الحملة تجربة فذة ومعرفية غنية سوامن الناحية الشخصية أو الناحية العامة. لقد اكتشف من خلال تلك الفترة التي قضيتها في فلسطين وفي ميدان المعارك، إننا صبح لي أن اسمي هكذا أشياء كثيرة عن خصائص شعبنا، وعن أقدار رجالنا، ومن سوء الحظ أن

واقعتها أو هجها.. وهو ينطبق تمام الانطباق، هنا، إذ أن القصة، وأيضا، مداخلاتها من تجربة صاحبها المؤلف، وهو الذي شارك، كما هو واضح ومذكور في حرب فلسطين وله فيها ذكريات، وكتابات... وهو ما يكشفه في نهاية المطاف تداعج الخصوصيات الذاتية مع الخصوصيات الموضوعية في القصة وسياقاتها المختلفة..

الذاتية والموضوعية في سياق المسردية

السياقات السردية في الحكيتين (١٤)، الأساسية أو المتضافرة تكشف عن خصوصيات ذاتية وموضوعية، تؤكد صدق حديث المؤلف عن هذه النبوءات.. وهي تتعلق بـ:

١ - الزمان والمكان

فإن تحديد الزمان المتضافر بخمسة عشر عاماً بعد حرب فلسطين، والزمان الاساسي بأيام استضافة الشيخ سلمان للمجاهدين، هو من الخصوصيات التي عاشها المؤلف وتشكل جزءاً من تجربته، وأما تعدد اسماء القرى في الجليل، وعلى الفصوص، وصف وعورة المسالك إليها، سجاماً كسرى، ينوح، ميرون، والراس الأحمر (ص ١٣٩) فإنه يدل على حس الواقع الذي تميز به المؤلف، وبالتالي صدقه فيما يكتب.

ب - الحزن والتعريض

الحزن كالذي في الحديث عن الفاصوليا المسوسة، أو التمور المدودة التي كانت تقدم لهم (ص ١١٩) والتعريض كالذي بمناجزة السامسة بقوت المجاهدين (ص ١١٩ نفسها)، وسبق للمؤلف أن انتقد في قصص أخرى المتاجرة في السوق السوداء بمسلاح المجاهدين.

مذكور، ص ٣٩
٩ - جاك بيرك دراسات في أدب العجولي، مصدر مذكور، ص ١٢٦
١٠ - تشغل موضوعات تقارب الفنون، وإلغاء الفوارق بين وسائل التعبير، حيناً وإضحا في الممارسات النقدية العربية الجديدة، ومنذ كتاب (أندريه باران) لاراند، (العلاقة بين الفنون)، والحدث عن التأثيرات المتبادلة بين هذا الشكل وذلك، يتمس تنظيراً وممارسة
ولنا في هذا الإطار إمكانية تجميع جهود د. رمضان بسطاوي محمد، وتحديد في عملية علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت (المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٩٨) والفصل الرابع منه تحديد (إجماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل) (المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢).
١١ - يقرأ البرنامج السردى عند جريمان، تحديداً، على أنه تحول مضمون فعل إلى مضمون حال في ملفوظات العلاقة الدائرية لتحقيق قيمة وللناقد السريى الراحل عدنان بن زويل الفصح الأول في التشكيل الأسنى على الساحة النقدية السورية، وإشاعة مصطلحاته ومواقفه، على الساحة العربية، من خلال آراء وأجرامات لروانل بارت وجوليا كريستيفا، وفهدو بتوفير وجينيت وغيرهم في التشكيل الأسنى للمسرودات.
وعلى صاحب هذا البحث أن يدين بالعرفان للاستاذ بن زويل على ما قدم له في هذا الباب من خلال جهوده الكثيرة وملاحظاته المباشرة وتدخلاته الموحية.
١٢ - د. رياض عصمت: الصوت والصدى - دراسة في القصة السورية الحديثة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٤٧
١٣ - راجع بهذا الصدد.
د. محمد القاسبي: تحليل النص السردى، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٧.
سمير المروزي: جميل شاكر- مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٥ (سلسلة «علامات» التي يشرف عليها الأستاذ توفيق بكار)
١٤ - من الوجهة العلمية السيميولوجية، يقصد من مصطلح (مستن سباق) كل ما ورد في القصة من مفردات وتركيب تتعلق بمجريات الأمور فيها، أي أنها، هذا، العبارة، ورواها، والاستاذ، واجتماعه في حرب فلسطين بالشعب سلمان الخ.
فكل هذه الأشياء تشكل، لذا استخدمنا سنناً أو شفرة - لترجمات الشائعة لـ - CODE أو مرموزات لها علاماتها، أي دلالاتها على النص، وبها، في حين يقصد بـ (مستن ثقافي) كل ما ورد فيها من مفردات وتركيب تتعلق بالأفكار والمعاني فيها، وبرزها ظهور المنقذ المظهر، والتي تلت الموترات على أنها من موعظة الشيخ سلمان، قدمها القاص على أنها أدوات

تجربتي قد تكشف لي عما غيب أمل الشاب الذي كتبه، ومن سوء الحظ كذلك أن سير أمرونا القومية منذ عام ١٩٤٨ حتى اليوم جاء مؤيداً لتقديراتي السبقة عن وضعنا وإمكاناتنا، تلك التقديرات التي وضعتها لنفسي في ذلك الوقت
راجع بهذا الصدد
د. عبدالسلام العجولي: أشباه شخصية، طبعة خاصة ومحدودة، دار الحقائق- الزمزل، دمشق، ١٩٨٠.
د. دراسات في أدب العجولي، مساهمات ل: بروفيسور جاك بيرك، بروفيسور جان غوليه، جورج طرابيشي، د. حسان القطيب، سليمان فهاض، سامي عطية، شوقي بغدادى، د. عبدالرزاق جعفر، عدنان بن زويل، فريد جواد، د. محمود مودع، د. نعيم الهادي، يوسف سامي الهوف، محرر الكتاب وقدم له د. إبراهيم الجرادى، دار الأهالي، دمشق، ١٩٨٨
- أعضاء فلسطين ولاحقوني على مسند- يوميات عبدالسلام العجولي في جيش الإنقاذ، مجلة (الهدى)، العددان، (١١٥٤) - (١١٥٥)، ١٨-٢٠/٧/١٩٩٣، أجرى الحوار: د. محمد جمال بارتوت، كتب العجولي عن القضية الفلسطينية الكثير، قصة ونكبات، مقالات سياسية، مباشرة، شعراً، ومن ذلك إعلان معروفان كتبها عام ١٩٤٨، قصيدة (المجاهدون) ونشيد بعنوان (نشيد الزحف)، وفي الألب السياسي له مقالات مبكرة منها: (في فلسطين ورفقة شلوكة يردون الجميل) عام ١٩٤٤ وما ورد فيها: «... وتلك العيون الدماء التي تطل منها دائماً وأبداً نظرات شلوخية تطالبك بشريحة من لصدك وزنها رطلاً. لأنك تجاسرت فتفتست من الهواء الذي تنفسم ويرث تاجر البندقية».
ويمكن العودة بهذا الصدد، أيضاً إلى:
- عبدالسلام العجولي: ديوان (اللهالي والنجوم)، دار مجلة الأدب، بيروت، ١٩٥١.
طلعت سلقير: عبدالسلام العجولي، لبوك ما داعي للقاء، صحيفة (الأمور الأدبي) ١٦-٢٠/١٩٨٨، العدد ١٩٥٩.
٣ - من مجموعة (الحب والنفس)، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٩.
٤ - لا بد لصاحب هذا البحث أن يشير إلى أنه لويس (ألسن)، إلا بمقدار ما يقدم هذا الاتجاه للنص، في إطار عناصر أخرى، ولا يهتم كثيراً في مساهمته هذه عن هذا الموضع، وأثر الاستفادة هنا من إجراءات ألسن. كعناصر تستدعي الاعتماد عن استثمار معمول هذا البحث، الذي يقود بطبيعته، إلى انتعالية مشروعة لا يسمي إليها صاحب هذه الدراسة.
٥ - من مجموعة (فارس مدينة القنطرة)، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٩
٦ - من مجموعة (الحب والنفس) مصدر مذكور
٧ - من مجموعة (فناديل أخيليا)، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٦
٨ - يوسف سامي الهوف، دراسات في أدب العجولي، مصدر

كمال سبتي..

«الشاعر في التاريخ»



كانت شخصية كمال سبتي شخصية إشكالية، بدءاً من الأشياء الحياتية العادية وحتى التفاصيل الأدبية الخاصة جداً، حينما التقينا، نتيجة صدف وصادفات ناشئة قادتني سفراتي كشاعر ناشئ من مدينة لم تمنحني أنا القروي الدفء ولا الاعتراف، وبحسنا عن أنشقاء روحيين، إلى مدينة الناصرية. هناك تعرفت بين ما تعرفت عليهم، كان كمال سبتي، الذي بدا لي آنذاك بأنه قد قطع شوطاً في الكتابة الشعرية وأجادها بحيث نجح في نشر بعض محاولاته الأولى، بينما أنا أضرب بعكازي الشعري في عماء قريتي ومدينتي المغفلتين...

خالد المعالي

شاعر ومترجم من العراق يقيم في ألمانيا

فقيرة في الحياة لا تتجاوز ضياع اختياري ببغداد وتنف من قراءات كانت كافية لجعلي أختار فرنسا.. لكنني قبلت بصمت قدرتي الجديد بمختلف كوابيسه.. وتذوقت الضياع الحقيقي والانقطاع عن كل مسببات الحياة العادية.. انها الصداقة بعينها التي جعلتني أصدق أحاديث المغامرين قبلي.. تصوّرت نفسي مسافرا وسافرت وها أنا أتذوق نتيجة قراراتتي.. وفي خضم هذه الأيام القاسية وفي قمة اليأس وإذا بكمال سبتي يلحقني حيث وجدني جالسا على مصطبة في ظل شجرة أمام معهد تعلم الفرنسية بمدينة تور.. هناك، لم أكن أملك غير وجودي في الغراء وبضعة كتب مودعة عند هذا أو ذاك.

حالة ربما رفعت مقاييس اليأس لديه وضاعفت من احباطه، هو المحيط أبدا، الأمر الذي جعله يعود من حيث أتى.. فبعد عام من سقري لم يجد لدي حتى مكان إقامة، بل لم يكن لدي ما يسد ثمن الزاد.. فأنا كنت أنتظر الصدقة أو حلول المساء حيث ترمي الدكاكين التالف من الأطعمة..

ومرت أيامي لكي أغادر إلى ألمانيا.. ومع مرور الوقت استطعت التمسك بخيط من الأمل والعمل على نفسي لكي أرى.. فيما جاءت طواحين الحرب العراقية الإيرانية لكي تعيد عجن حياة كمال سبتي وكتابته.. وفي حالات من التذكر أو الشوق أو محاولة التواصل وبعدها فشلت محاولاتي السابقة في مراسلة الأصدقاء في العراق.. انبهت فكرة مراسلته باسم مستشرقة ألمانية وهمية.. وهكذا عدنا نتخاطب مقنعين لسنوات.. كنت أكتب اليه بواسطة الآلة الكاتبة متعمدا اقتراح اخطاء بسيطة.. فيما هو يكتب لي بخط يده، رسائل للأسف اتلفتها في لحظات التشنج والخصام فيما بيننا.. وهي سمة مميزة لعلاقتنا فيما بعد.. ولكن ما أن طرحت الحرب العراقية الإيرانية أوزارها استغل كمال سبتي

هذا التعارف الأول كان كافياً لتربطنا صداقة إجبارية فيها الكثير من التناقض والنذية التي تفرضها هكذا أحوال.. كما تفرضها أهواء سياسية تولّوا بها آنذاك، أهواء سياسية تركت آثارها على مجرى حياتنا وطبعتنا بها، رغم كل التحولات السياسية والثقافية التي مررنا بها فيما بعد..

اشتركنا، كل حسب طاقته ووعيه، في مناهضة الواقع القائم، أردنا اجترار المعجزة الأدبية، قمنا بكل الخطوات التي كانت ممكنة بالنسبة لكل واحد منا آنذاك، بتخطيط أحيانا، وبتخييل في أغلب الأحيان، بفشل ونجاح.. ففي الوقت الذي فيه ماشى كمال سبتي الحالة القائمة آنذاك، وقفت ضدها وتركت البلاد مجبرا، لا حل آخر أمامي.. هنا بدا وكأننا قد وقفنا على أقدامنا، وقفة وهمية كما تأكد لنا هذا الأمر فيما بعد.. ربما بعد أشهر قلائل، فلا أحد منا استطاع أن يمسك بالجرة الذهبية، فكل ما كان بين أيدينا مجرد تنف من أصواف مقبرة طائفة في الهواء، وهكذا كنا نسير لآخر مرة في خريف عام ١٩٧٨ ونتداول الأمر على جسر الرصافة ببغداد.. حيث أعلنت لكمال وجهة نظري النهائية وبأني موشك على السفر، فيما كان رأيه مخالفا لرأبي.. وهكذا اتجه كمال إلى مقهى البرلمان، مكاننا القديم، فيما اتجهت أنا إلى شارع الرشيد صاعداً إلى ساحة الأمة.. فلم يبق لي صديق أجالسه، ومن بقي منهم لا يريد مجالسة أحد، عزلة اجتماعية ووجدانية قاسية، أنها الغربة البغدادية من جديد، بعد غربة القدوم الأول.. انتقلش حزام الود وتفرّق أصحابه، ضاعوا، هجروا أو هجروا..

ما مرّ عام على إقامتي بفرنسا، وأنا أحاول استعادة أنفاسي، أن أتعلّم اللغة وأن أعرف طريقي ومشواري في العالم الذي وجدته مقدوفا فيه بلا أدنى تحضيرات.. عالم ليس في مكنتي التعامل معه، أنا الذي يملك تجربة

دعوة إلى ليبيا عام ١٩٨٩ وبقي في
يوغسلافيا السابقة، من هناك ومن قبرص
ومن بلغراد ثانية ومن اسبانية محطته ما قبل
الأخيرة تبادلتنا رسائل نارية ومحادثات عبر
الأنثر. وخططنا لمشاريع لم ينجز منها أي
شيء تقريباً..

كان يؤمن بالتأثير السريع لما يكتبه وينشره
وحيثما يتأخر رد الفعل أو لا يأتي أبداً، يحاول
أن يتوهمه، على الأقل في سنواته التي
أضماها خارج العراق، وهذا الشعور كما اعتقد
يعود في الأصل إلى سنواته في العراق، ففي
ذلك الحيز الضيق يمكن أن يستشعر الكاتب
ردود الفعل بسرعة قياسية وهي حالة لا يمكن
أن يسمح بها تعدد الأصوات والقضايا
وأولويات النشر وتعدد الاهتمامات واختلافها
واختلاطها..

معركة كمال سبتي كانت دائمة وهي معركة
مع الجميع، مخلوطة بالمبالغة والتوهم،
والغالب عليها الاستعجال، لكننا نريد أن
ياخذ الدنيا غلاباً.. وهذا شعار أو هدف لا يعني
الشعر أبداً ولا يمكن للشعر أن ينجح به أو من
خلاله.

رسائله المتبقية هنا، اضمامة صغيرة تقف
إلى جانب رسائل أصدقاء آخرين رحلوا، أين
أودعها؟ أين المؤسسة التي تهتم بها؟

كان من الصعب علي أن أصدق بأن كمال
سبتي قد رحل عنا، ودائماً أهم بالكتابة إليه أو
الاتصال به، لهذا الغرض أو ذلك، لكنني أجد
نفسي محتاراً أمام حقيقة بأنه رحل وكأني لا
أصدق هذا الأمر

الشاعري في التاريخ

كمال سبتي

الرَّجُلُ الْجَالِسُ فِي الْمَكْتَبَةِ

مُورِّخٌ يَكْتُبُ عَنْ شَاعِرٍ

الرَّجُلُ الْهَارِبُ فِي سِيرَةٍ

مُسَرَّدٌ فِي اللَّيْلِ كَاللَّيْلِ

رَغِيْفُهُ بِارِدٌ

رَغِيْفُهُ وَاحِدٌ

عُتُوَانُهُ مِصْطَبَةٌ

مَحْطَةٌ مُقْلَقَةٌ الْبَابُ

الرَّجُلُ الْخَائِفُ فِي سِيرَةٍ

يُغَيِّرُ الشَّكْلَ تَبَاعاً، فَمَرَّةٌ

بِلَحِيَّةٍ كَثَّةٍ

وَمَرَّةٌ بِشَارِبٍ، ثُمَّ مَرَّةٌ

بِنِصْفِ قَلْبٍ حَائِرٍ فِي الطَّرِيقِ

يَسِيرُ فَوْقَ جَمْرَةٍ، ثُمَّ جَمْرَةٍ

تَلْقِيهِ فَوْقَ جَمْرَةٍ، فِي الطَّرِيقِ

الرَّجُلُ الْخَائِفُ وَالْهَارِبُ

فِي سِيرَةٍ شَاعِرٌ

سَيَدْخُلُ الْمَكْتَبَةَ

يَبْحَثُ فِي الْقَهْرَسِ عَنْ نَفْسِهِ

فَلَا يَرَى الْمِصْطَبَةَ

وَلَا الرَغِيْفَ، لَا يَرَى خَوْفَهُ

وَسِيرَهُ فَوْقَ جَمْرَةٍ

بِنِصْفِ قَلْبٍ حَائِرٍ فِي الطَّرِيقِ

وَلَا يَرَى فِي عِبْرَةٍ بَعْدَ عِبْرَةٍ

مَحْطَةٌ مُقْلَقَةٌ الْبَابُ

الرَّجُلُ الْجَالِسُ فِي الْمَكْتَبَةِ

مُورِّخٌ يَكْتُبُ عَنْ شَاعِرٍ

عُتُوَانُهُ مِصْطَبَةٌ

مَحْطَةٌ مُقْلَقَةٌ الْبَابِ..



كمال سبتي وخالد المعالي

(القصيدة مأخوذة من مجموعته الأخيرة صبراً قالت الطليان
الأربع، شعر، منشورات الجمل ٢٠٠٦)

جدوى بلاغة الخيلة وكفاءة الشفرة في أسطرة النص قراءة في «آخرون قبل هذا الوقت» للشاعر كمال سبتي

علي شبيب ورد

كاتب من العراق

قلة منهم يخلصون لها. أي بمعنى أنهم ينتمون للشعروحدة لا لشيء آخر قطعاً فتراهم ينصرفون إلى (مشغلهم الشعري..التعبير من مقال للشاعر كمال سبتي) لتقليب جمرات البوح على مواد التجريب، بغية اكتشاف لحظة منسية أو همسة مهملة أو فسحة وعرة، كيما يفتحون إطلالة جديدة تسهم في استيعاب اندياحات منجزهم الابداعي الذي من أجله يضحون. فلا قيمة ولا اعتبار عندهم الا لهاجس الشعر. ولا يثقون إلا بحواسهم فقط.ولن يمر يومهم دون أن يقتنصوا منه لحظة واحدة، لحظة ربما تكون زمناً هائلاً لمشروع كتابة. وبعضهم قد لا يحسنون العيش معنا.و أنهم لا يطبقون ما يحدث من تزويق اجتماعي لشدة وفائهم لصدق الشاعر المفضي إلى إنسانية الموقف. غير أنهم بارعون أبداً في الإخلاص لألثة الشعر، والولوج إلى أفدح الأماكن غريبة وأكثرها وعورة «من أجل فضح خصوصية النص أملاً بتحريض نهم القراءة المفضية للتأويل الكفء في تناسله إلى قراءات شتى.

والشاعر كمال سبتي هو واحد من أهم الشعراء العرب، جال كثيراً في خارطة الشعر وخبر تضاريسها وعانى كثيراً من أهوالها، دون أن يفقد قدرته على التجريب المتواصل بحثاً عن الشعر لا غير. وراح يجرب ويجرب في مشغله الشعري بحثاً عن جوهر الشعر. فأصدر (وردة البحر) بغداد ١٩٨٠ و(ظل شيء ما) بغداد ١٩٨٣ (وحكيم بلا مدن) بغداد ١٩٨٦ و(متحف لبقايا العائلة) بغداد ١٩٨٩ و(آخر المدن المقدسة)

(قال أبي: سيرحل الشتاء والصيف عن العالم، والأرض تدفع إلى قدم كاهن، تسجد فينهرها وتغيب. لبلثنا وقتها حيارى ظم نساءً عن قدم الكاهن، ثم نمنا بين يديه، كل يرى قلبه يبيكي، وكل لا يموت).

كمال سبتي

قصيدة - مكيدة المصائر -

يعدّ النص المفتوح فضاءً رحباً مجدداً للتجريب الكتابي وبالأذات الشعري. حيث وجد فيه الشعراء ضالتهن المحببة في ملاقة الأجناس الأدبية مع بعضها ليمتخض عن هذا التلاقح نص يحتمل هول مرامهم للإطاحة بجبروت تقاليد الكتابة والقراءة السلفيتين على الدوام. لما يمتلكه من خصوصية دائمة لإجراء تجاربهم الكتابية التي لا تركز إلى الثبات بل إلى التحول المتواصل من منطقة اشتغال إلى أخرى، بحثاً عن الكامن والمستتر فيما وراء القاد، وإعادة قراءة الفانت بآليات جديدة متحركة لا ثبات لها ولا ركون ولا انصياع للمصداق والموانع والقوانين والبداهات. فما عادت كتابة الشعر تخضع لتوصيفات سوزان بيرنار أو غيرها.

-١-

ولا يمكن لشاعر مبدع أن يضع أمامه رؤى وأفكار هذا الناقد أو ذاك. أو أن يتبع خطى شاعر ما. مهما علا شأنه أو ذاع صيته لدى الذائقة الضام. وأغلب الشعراء يعون هذه الحقائق، غير أن

كمال سبتي

صبراً قالت الطبايع الأربع

شعر



مؤرخة

ببيروت ١٩٩٢ ثم كتابه الذي بين أيدينا (أخرون قبل هذا الوقت) دمشق ٢٠٠٢ والمتبوع بكتاب آخر لم يصدر بعد بعنوان (بريد عاجل للموتى). وما (أخرون قبل هذا الوقت) إلا مدخل واضح يُوْشِّرُ انزياحاً رؤيويّاً في مشغله الكتابي الموزع على مراحل حياته المريبة التي أثنى عليها «الآخرون» الطارئون على حياته جراحاً وأسى، والمأروء عنوة على جسد تطلعاته لما هو حلمي وشقيف، والذين يغيبون الوقت عن ذكره، كانوا يتسمعون غناؤه، يحرسون سجيناً ملقى على القش، والذين دفعوا به للهروب إلى المنافي أو أقاصي الذبول. إذن هو بوح الشاعر - عن ومن ونحو - التاريخ. عما جرى له ولأمثاله من المبدعين. ومنه ينهل الرموز والمناخات السحرية ولكن نحو كتابة تاريخ آخر، يستبطنه نص مشفر عقب بنفحات الموروث، لينبث أسطورياً من جديد. وهو حلم يراد كل راء جاد لكتابة النص الأسطوري الذي ينطوي على أسرار خلوده. البحر مفتتح لغربة الشاعر، ومشهد مؤثر ومحفز لمخيلته كيها تنداح صوب الفائن بخفة وبحوية، لتفشأ أسرارته وتنهل منه في آن.

(الشقاء قرب البحر. أخرج طبعاً لدموع الساحل فبينتني الصيادون نهباً البحر. لم يصل النعش بعد. أصغى إلى عجوز ترسم عكازاً على الرمل، وإلى حانة الساحل مهجورة من الساحل. لا غريب سوى اذن ولا قبر سوى قبرك. مأتم تسمعُه البحارة ليسألوا العجوز عن لم يهلك بعد). ولا غريب سوى الشاعر الذي سيهلك في جسده (النعش). المكان هو البحر، الزمان قبل الآن.. حيث ذكرياته عن البلاد التي تطرد الحكمة بالسيف وتدمي الفضاضات بالسجون. على البحر تبدأ غربة الشاعر مع دموع الساحل المهجور والعجوز والحانة، لتهمين على المشهد موضوعة انتظار المصير. لم يصل النعش بعد. ولم يبق غير سفن الذاكرة المحملة بعقوب خيال الشرق الساحر والحكايا التي تستمد أجواءها من الأدب الشفاهي للذاكرة الشرقية. شاعر الحكمة والسجين وسلطة القمع مفردات تتكرر على مرّ التاريخ العربي

والإسلامي. ما جرى له سبق أن جرى لغیره من الشراء وبالذات أهل الزهد والتصوف وتحديدًا العلاج. (أسمع في الحانة حكاية عن خاتم مسحور تقول فتاة: هو خاتمي، مرة عند باب القصر رأيت جوارى يحملن بهساط الريح، وسمعت غناء «لشاعر جوال ينام ليله الصيفي على صخرة الينبوع). رحلة هروب الشاعر إلى سواحل الضياع. (الضائع في سفر يهزم كل مرة). خاتمه فكره الذي ما روضته السلطة رغم شموليتها، ورواه الشعرية التي تضحك من شطارة الشعراء أمام باب القصر. وهو كنز المعرفي الذي يدسه في جيبه المثقوب الرابض على جسد نحيل غازل الحانات كثيورا. (عندي خاتم لغز آلهة تسجنه الدولة في جسد يعرق في الصيف ويبرد في الشتاء. وقد يموت في الحانة كالسكران). الأحذب ظل الشاعر يشاركه رحلته الصوفية ذات المشاهد التي أخرجتها مخيلته السينمائية ورؤية غرائبية حيث المدينة القروسطية وسعيه إلى كتاب الحكمة. (نختلف إلى زقاق آلهة خرساء، واقفة على أرض زرقاء كالسماء. كتبتُ عن المدينة: كلما سعت إلى قلبها خرجتُ منها مُشْرِداً).

التشرذ كان ملاذه النقي وما عده زيف ودجل. (ها نحن في الشوارع، يارعية الملك، نساء الملك، رجال الملك). ويستمر في سرد ذكرياته عن البلاد التي يراها مثل بيت بلا سقف ولا باب. يعرض للسماء خجله.. حائطه كتاب يقرأه رجال الأمة في العسر وينسونه في اليس بلاذه أو بالأحرى سجنه، قبه سقفه حائط بلا كوة لخداع سماء بالشكوى. وما لهول كارثة الجور في بلاد تعبد قيودها السلفية بشراسة لا تطاق. وما لصنق الشاعر وسخريته من التراث الغيبي وعبودية العامة لأهرامات الوهم والخدعة: (الظلام غيب رضعناه من ثدي وتعلمناه في درس، فإذا خف ظننا سيشدد، وإذا اشتد ظننا قبة تتفتح عن رجل عليه دم وحبر الكتاب، وعليه السلام، الظلام إمام). وقبل أن ينهي رحلة الفرار الخيالية، يلعب مع التلقي لعبة التخيل في ريادة عوالم ما وراءية.

نصوصه. فيعرض من خلالها موته المتوقع مع إخوته أبان الحرب. تلك المتأمة الكوارثية التي مزغت أنوف أجيال متعاقبة بسبب نزوة (دكتاتور) هائج. (ما كان البيت يتهدم. كان جنود أربعة يخرجون من المضيق الى المضيق. وكان سحرة جوالون يترصدون ميقاتهم). ويستعين بأبيه لينهل من طيبته حكمة البقاء. (قال أبي: نجمتان اثنتان تخرجان لكم في الشتات، اشهروا الكف عاليا.. تيكيا، وأسألوهما عن كل مضيق.. تخرجا بكم من مكودة المصائر، قلنا فلتشر الى النوم كي يكون كلاماً لنا. قال: قد أشرت، واندفعنا خارج البيت في طرق شتى، كل يرى قلبه ييكى، وكل لا يموت). ويستمر في عرض فنتازيه الساحرة بعدسة روحه الأثيرية. غير أنه بقدرة التقى على التواصل مع هذيانا الصور الغرائبية.

فالذي جرى من أحداث لا يطاق ولا يحتمله جسده الناحل. فراح يفشي نواحه، أنغاماً موجعة. ويروز من فداحة بباب وجوده، فراديس مروق صوب عوالم ما ورائية، ما كان لها ان تكون لولا مران مخيلته على عبور أكثر المسالك وعورة وضراوة. لينهي النص بعودة دورانية الى البداية وكأنه أدركه الصباح: (نام القطيع ايتها الغابة. واكتملت رحلة القبر. وميناء ذلك البحر.. كان ذكرى عشرة غابت عن صديق الصدفة ويهودي البار. ان.. فليسكت النوم عن الكلام). والجملة الأخيرة رغم تركيبها السريالية، فهي تحيلنا الى سكوت شهرداد عن الكلام المباح.

-٢-

(تعملني الريح عاليا، تلقى بي قرب الجسر. أسأل الساحرة: ما كانت تلك البلاد؟ تقول: بلادي وبلاد من وهيتهم كتاب الملك، وأنت فيه ميت، ومن تشبهه ميت، ومن غاب ومن يظهر).

كمال سبتي

قصيدة - حكاية في الحانة -

ما أكثر حكايا الحانات. وما وسع المخيلة في

(أضرب الأرض بالفاتم، تنشق عن عربة قمح نهارة، وحصانين في الليل.. يتبعنا كلب). وهذا إشارة الى أنه ظل مطاردة من الجلال رغم فراره منه. وينتهي دورة النص بمقطع يعود الى بدايته وبه يفشي لنا أسرار لعبته الكتابية الممتعة حد اللذة، حسب فوكو. (ما كنت أحداً أبعد من قبره، ما كان قبره بيت جسد مات). - خاتمة قصيدة آخرون قبل هذا الوقت.

قصيدة (مكيدة المصائر) تشير الى أن الكون غاية. في الليل ينام القطيع ويبقى المشردون مدمني سهر الأرضفة. ليعود النص الى ما حفلت به حياته من تشرد. فبيداً من غرته أيضاً في ممارسة لعبة الاسترجاع مستعيناً بمهيمانات ذاكرته، لاكتشاف أسرار لغز الموت الذي ما زال يطارده وعائلته الى الآن. فمضد طفولته خذل نبوءة الأطباء بموته الحتمي بتعافيه المتواصل من ميئات متعاقبة. (ذلك ما كنته منذ تعثرت بنفسي في بيت الجراحين، أصغى الى سرير دمدى تحرسه أقنعة الحديد، لأعرف أن مهتاً قد كنته سوف يهرب الى قبر). لكنه يشير في النص الى ما كان يعانيه خلال الكتابة. وهول صعوبات الخلق الشعري خلال زمن الكتابة. (خذلت نفسها هذه القصيدة، خذلتني معها. تشبه بالصيادين فينفر الكلام، وتغازل أعمى الريف فتنهرها الطبيعية).

ولشغفه وتماديهِ في قراءة آداب الشرق، ولمعرفته بكفاءة أداء الأدب الشفاهي، نجده يخلق مشاهد هي بذات المناخ الأسطوري الأخاذ. (ما كان البيت يتهدم. يخرجون من الكتب الهاوية من رفوفها. ملء عيونهم سرايب. ويخواتم عتيقة. سيشيرون الى الباب الكبير، الى وجوه النحاسية. يومنون أن اسفل، ماشيا على سجادة فارسية ويهدي ناثرة الطيب. سآراه جالسا على كرسي خشبي، أقبل يده حين يأخذ برأسي الى صدره. سيناديني: حفيدي، وسأغرق في ذلك النهر برهة.. ويهديني خاتماً من بلاد الهند، وقيلة على الجبين وآية من الكتاب). ويستمر في الاستعانة بذكرى أمه التي يقدسها حباً، والتي شكل لديه موتها المبكر عقدة أثرت في أغلب

طقس الحانة. إذ تنفتح على أقصى وأغرب الأمكنة والأزمنة والحوادث والشخص. لا رقيب لدى الشاعر في تعاقب المشاهد ولا يامن إلا لمران المخيلة في اشتغالها الاسترجاعي للآفات من الأحداث. ولصدق الهواجس في التصدي لواردات الذاكرة بشتى مهيماناتها المشهدية ولقدرته اللغوية على تشكيل القناع الجمالي المتين للنص، ذلك التشكيل المتأني من انتقاء دوال ذات تشفير متوهج ذي طاقات أدائية عالية على تحفيز مجمل آليات منظومة القراءة.

(وحكاية في الحانة) لا تخرج عن سابقتها في هيئة المثل أمام التلقي. فالآخرون هم الآخرون الذين يحرّكهم القصر باختلاف مواقعهم النفعية وبشتى مؤسساتهم القائمة للنصوص والرموز الإبداعية. (كان للملكة خدم تجسّسوا عليّ يوم تسلكت إلى حديقة القصر لأسمع جارتها أشعاري). ويومئ بوضوح إلى أدياء السلطة (السعداء) بمكرمات القصر. وضباط المخابرات وتحقيقاتهم الإجرامية. (كان سعداء قد شتموني بالجنون في حفل تقليد الأوسمة. وكان قضاة قد استحلّفوني للشهادة في قتل الملك). وعن كونه كان يغرد خارج سرب المداحين الذين كان يسفر منهم ومن متوسلي الأوسمة في (حفل العدو السعيد) يشير: (كنت لا أشبه أحداً غير النوم فقد كان قناعي، ضحكك في نومي من الشعراء يصرخون، ومن أبطال يتوسلون أوسمة). لقد كانت ادبيات ومناهج ومؤسسات الدولة القمعية تلوح بالفناء لكل مبدع معرفي. (قالوا ما كنا مثلك أو مثل من تشبهه. كانت ساحة أثننا من وراء جبل قد وهبنا كتاب الملك فحفّضنا فيه أنك ميت، ومن تشبهه ميت، ومن غاب، ومن يظهر). رغم هروب الشاعر إلى خارج البلاد ظل الموت يلاحقه، لأنهم يتبعونه أنى يكون. (بعد كأسين سنفام المدينة. سأفتح عيني وأغلق فمي. فلا أخرج وحيداً، ولا أدخل في زقاق ضيق، وإن ناديتني امرأة من بيتها فلا أستجيب، ولا ألثقت يميناً أو يساراً، وإن رأيت موتاً فلا أتعرف إليه، وإن سألني عما رأيت لن أقول شيئاً حتى أصل

البيت). وخلال سرده الاسترجاعي الفنتازي يتشظى الراوي (الشاعر) إلى عدة رواة. وهم رموز البث المعرفي لشخصية الشاعر خلال تحولات أزمنة العسف التي مرّ بها. فالشاعر المؤرخ هو الضحية وسجين القش والقاضي. ولشدها ما توغل في أبهارنا مخيلته الغذاء العبقية بسحر آداب الشرق. فالمخيلة الساردة تلبس المشهد زياً سحرياً مدهشاً لتبعده عن بهاب واقعية الحدث. (أرى طيفاً يشبهني، أقدم إليه ربيعاً وناباً، يعيد لي الربيع خاتماً مسروقاً من جثة طافية فوق النهر. كان الطيف جندياً من جنوب الحرب، أسمعني حكايته فهكيت، وذكرني بالعتبة والمحارب فخرجت من الحانة لأشتم صباح الدولة والمؤرخ والخدم السعداء). ليتحول بنا الشاعر من مشهد إلى آخر دون أن يفصح عن تناص غير محبب مع آليات اشتغال نصوص ألف ليلة وليلة وما تلاها من نصوص الأدب العربي الحافلة بالسحر والحكمة والبوح الرؤيوي الأخاذ. (أرى ساحة قرب الجسر، موقدة أناء بخورها، قارئة طالع كل مصير بثلاث حصى فوق عباءة. أسألها أين كتاب الملك؟ تنفخ في وجهي فتحملي ريح عالها. تلقي بي في بلاد ما كنت عرفتها قبلاً). فهما يلي من وصف خيالي للبلاد يستبطن إسقاطات لفداحة مأساة بلاده قبل الآن، والتي حاك خيوطها الآخرون أعداء الحكمة والضوء ومن يهدم كتاب الملك: (رأيت المسنّ جاهماً، أخرس، لا يقول حكمة، والمرأة تضع جنينها فوق صخرة، حتى يأتي حيوان ضخم يبتلعها وقتاً، ثم يعيده إلى المرأة، ولم أر بيتاً يجاور بيتاً، رأيت الماء لا ينبع من ماء ولا يسيل إلى ماء، والشجر يثمر فلا يسقط ثمره إلى الأرض، رأيتهم لا يضحكون، ولم أسمع لهم كلاماً، وما غنّوا وما رقصوا، وما كانوا يبكون). تتواصل المخيلة في التمتمة أمام جلال الحكمة، حتى نشيد الغاتمة الذي يعيدنا إلى مفتتح القصيدة - كتدوير كتابي - والذي يطن فيه انصرافه التام للبحث عن أسرار حكمة الوجود في شغلة الكتابي وملامسة أرقى وأنبث القيم الإنسانية دون الركون إلى ما

وثقافيا، يَنَمَّان عن مدى شغفه بمشروعه الرويوي للشعر، دون التعكّز على ما هو غير ابداعي. (ما ادعيت أبأ ولا شهرت سكيناً في خيمة الليل لأقتل زائراً.. أرضى بشفيغ لا يرى، أيهم دمعي لغيبته، وأفسر معنای بذكراه). في حوار مع الشيخ الذي يأخذ بيده، في مشهد ذي مناهات صوفية، يصف هول معاناته بحثاً عن الفلاس من الكارثة: (أولم تحلم؟ أقول بلى. مثلت بين يدك شاهداً فأنبئتني، ومصارياً ففرقت قبلي، يقول: اصعد إذن.. لقد رأيت النور). تمر أمامنا المشاهد وهي تشير إلى ماضٍ حالك فيه الألم والدمع والدُم لأن التراب خائن والماء خائن وما نطق النهر بما رأى لشراسة القمع. وقد أفاد الشاعر من لعبة السرد في الحكايات الخرافية، من أجل توريث التلقي في التواصل مع - أساطير نصوصه هو - دون أن يحدث نفوراً من أليات بثها، فاتحاً أمامه إمكانات شتى لابتكار مشاهد جديدة. في يدي طبيعة أنفخ فيها فقتراى لي.. أنفخ في الطبيعة ثانية فيخرج رأس بأربعة عيون.. أنفخ في يدي ثالثة فقتراى لي قبائل. في لعبة اليد هذه، يمارس الشاعر (السارد) سلطته على التلقي لإيصال ما تنتجه مخيلته من استرجاعات مشهدية، عن البلاد التي تشبه بئراً أو ربما كهفاً أو ربما مقبرة، لأن السيد الموت فيها هو هاجسك المرير أني رحت وإني حلت. (ما كان للشقتين إن تحرسا تاهوتا أو تخفيا سرا. ما كان لظلمة إن تنفخح إلا بظلمة. تلك هي حكمة صاحب الكهف). وكعادته يعود بنا إلى مفتاح القصيدة والقارب (الجثة) وما تقول السلحفاة: (كل قبر باب إلى القبة كل شمس وكل ذهب). ليثير معنا تساؤله الكبير عن لغز الموت الذي حير البشر. (يا ذكرياتي بماذا تتعطرين حتى تتحملي رؤية قبر كل حين؟)

بعد تجوال عجول بين ثنایا أربعة متون نضّدت تحت ثريا (أخرون قبل هذا الوقت) الأسطورية حقاً بجدارة الاشتغال اليناثي الرصين، على المستويين الدلالي والشفوي. نخلص إلى الوقوف عند أهم أليات البث الأسطوري للنص الشعري قيد الدراسة.

لكل نص لغته وشخصه ووقائع. والواقعة تبقى

هو يومي ورتيب ومبتذل. والاشتغال على مبدأ التجريب الإبداعي المستمر. وترفعه عن اغرامات المنفعة ومقارعتة لثيمة الفناء التي تلاحق إنسانيته وحكمته على الدوام. (أعلى من الحياة قلبي، وأعلى من كل مقبرة). وأن يسترجع وجوده قبل المنفى. يعرض حطامه المنضد في هيكل محترق يتوقد وجداً وحكمة ورؤى تبديد دخان الحروب الموقلة بالنشوب. (أتذكره وحيداً، مترباً بين جبينين، يقاتل ما لا يدريه).. ليعلن في النهاية صرخة احتجاج تنثال مدوية في دهاليز الآخرين: (قلبي هذا الذي تشعلون.. قلبي).

أما في (البلاد) فالمخيلة تتحول إلى عدسة تنهب لقطات مختارة من أروقة الماضي، عدسة تتحرك بهاجس وتجربة الشعر وبمهاراة وفطنة السينما. (القارب الذي لاح لي في النهر كان جثة.. أنكفي إلى سعادة شباك.. يصهل حصان الذهب والفضة.. يرتجف الفنجان، يطلع بالقهوة خريطة مهريّة). تتوالى صور الذاكرة، وبحيرة، لا رقيب سوى أمواج العواطف، لتنتهي بابشع لفظة هي، صورة الذئب الطاغية أو الطاغية الذئب والخارج بالجنوبيين لحروب نزواته الدائمة. (يناديه الموتى: مت معنا، فيتنكر في هيئة غبار يشتمه الدم الفارق تشتمه عربات الموتى والعباوات). ثم يشرك التلقي في لعبة التخيل المعمولة بمهاراة، بافتراضه ايقونات جمالية للمهمينات الظرفية للغات والتي عملت على صنع منفاه: نمر من خرف/ طاووس نائم/ ديك شععي/ سلحفاة. تبدأ اللعبة السردية بأنسنة الأشياء - حوار العباة - المفضي إلى حوار السلحفاة ثم صعود الشاعر إلى منفاه. (أصعد ورائي حطام العربات والفرقي، وأمامي قامة الأفعى). وتنثال الذكريات متألقة من حاضنة مخيلة ذات مران عال على تهذيب هذيانات الروح العبقية بنسائم أنبل المشاعر وأرقى الأحاسيس الانسانية. (أصعد، تسميني بطور النهر سلاماً، يصادفني طائران، يحطان على كتفي، يدلان الماعز على العشب، ويغنيان للرعاة أغنية عن بنادق معطوبة). إن منجز الشاعر الإبداعي وصراعه المرير مع الطارتين على حياته اجتماعيا

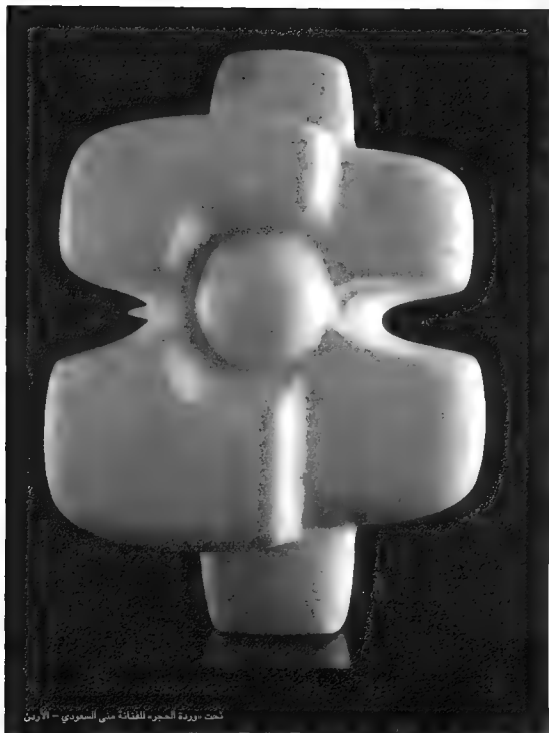
منظومة البث السيميائي الداعم للثيمي في سياق الخطاب العام. وهذه المشرقات: التأويلية والدلالية والرمزية والتخمينية والحضارية - حسب رولان بارت - لا تؤدي وظائفها كما يجب من دون مخيلة ذات قدرة ومران على توليد نصوص ذاكرة محتملة ومتعددة - مشاريع ما قبل الكتابة - تلك المشاريع التي تسمح بانتخاب نص يستبطن بلاغة حاضنته الأم (المخيلة). بلاغة صيرتها لبحارات مضمينة في الموروث بمجمل مكوناته اللغوية والتاريخية والاجناسية والسياقية وغيرها. بلاغة قادرة على رسم مشاهد تقترح مشاريع تأويل لا تحد: (تمحو الريح أسماءنا. التراب خائن، والماء خائن. نودعها قبراً. نهرها بالعميون لا بالشفاء. يظنها الغلب شرودا، والمستكشف نظراً شزرًا. تحيا اذ ننام، نهسر بها مراً أزرق إلى سفح، ينتظرنا حصان طائر وإخوة فرسان، يصعدون بنا إلى باحة العارف، نستلقي على عشبها، وننام). أية حرية يمنحها لنا النص أعلاه اذا ما غامرنا بتفكيك بناء التشفيرية الخمس؟ غير أن الوقت لا يسعف إلا للإشارة فقط. والإشارة أيضاً إلى أن الشاعر نجح في إيصال رؤاه لهذا العالم عبر استعادة الماضي تاريخياً وشهوداً ووقائع وأمكنة ورموزاً ومناهات سحرية. ويمكن من إرغامنا على التطلع إلى رؤاه التي أنتجتها مخيلة عامرة بفرايدس بوح غرستها سنون الاجتهاد والمثابرة والتضحية بالرغبات والمنافع لصالح مشروع الشعري الحافل بالتحويلات المدروسة والمخلصة للنص.

إن (آخرون قبل هذا الوقت) نص رباعي المتون، منتج من مخيلة بليلة تجربة وأداء لمنح التلقي فرصة اجترار حكمة التطلع إلى سياقاته الأسطورية المعمولة بحكمة العارف ومهارة المجرب وكفاءة الرؤيوي والخلص المشتغل.

نص خلق أسطورة الشعرية هو - لا يفرض الأسطورة على الشعر - من خلال تعالق معرفي مع الموروث محاولا الخروج بالواقعة من محيطها إلى الكونية. ومن قوميتها إلى الانسانية. ومن غموضها إلى الاشراف.)

حبسية حدودها التاريخية لولم تتوفر لها عوامل (أو محرضات أو موجبات) أسطرتها ومن ثم بثها عبر أنثوية الذاكرة الجمعية (تلك الحاضنة العجيبة لأسفار العصور). وأهم هذه العوامل هي الطقوسية والقدولية والفرائبية والمبالغة والتضخيم والتقبل الزمني لها، أي صمت الزمن - تاريخاً وشهوداً - حيالها، لتأخذ طريقها الأسطوري في الذاكرة. لقد أفاد الشاعر من الواقع العراقي المرير والذي كان أغرب من الخيال - بحكم لا معقوليته علينا - وأحدث مواشجة بينه وبين وقائع القرون الوسطى ذات المناخ الأسطوري. يتضح ذلك من خلال آليات السرد التي تتخلل المتون المفحوصة. والتي تتعالق مع آليات الموروث في الأدب العربي الكلاسيكي. وبهذا أخرج الواقعة من حدودها التاريخية إلى آفاق الأسطورة.

الزمان لديه - اختراقى - فالمشهد ينفتح على أبعاده الثلاثة. ويرغم التلقي على قبول هذا التشظي الزمني بمودة مقنعة. لما لهذا التداخل الزمني من جدوى في إسقاط مجريات واقعة ما على واقعة أخرى وفي زمن آخر. أي بمعنى إجراء مقاربات زمنية للوقائع والأحداث. المكان لا ملامح له. انت في مدينة تمضن الموت والجوع وأقبية الظلام وسحر الحكمة وجنون السلطة. مدينة تشبه ولا تشبه بعض المدن. مدينة تتحرك معك إلى كل الأمكنة. مدينة رياضتها مأخوذة من بطون الأدب الصوفي، لتنفث على أبعاد أكثر كونية. وهذا يقف مع ما ذهب إليه إدوارد سعيد في كتابه الآلهة التي تفضل دائماً «المهمة بالنسبة للمتق، كما أعتقد، هي بشكل صريح فهم الأزمات، هي إضفاء مدى إنساني أعظم ما عانى منه عرق أو أمة ما على وجه التخصص، وربط تلك التجربة بآلام الآخرين». الشخص مقلعون كاحتراز كتابي جمالي (أيقوني وثيمي) يرسل إلى التلقي شفرات عالية الكفاءة لتحريض منظومة القراءة ومن ثم التأويل للنص. كل ماتقدم لن يحدث لولم يتوفر الشاعر على لغة ذات إحياء مؤثر متأت من الانزياح التشفيرية للمفردة عبر تجاورها الحداثي مع المفردات الأخرى لإنتاج



تمت «وردة الحجر» للفنانة منى السعودي - الأردن

ألكسندر نجار:

فتنة المدن لا بجمالها، بل بسحرها الخفيّ

قدرة الكاتب على «التلاعب» بالحقيقة لا يعني الكذب على القراء



«رواية بيروت» الصادرة مؤخراً (٢٠٠٥) عن دار نشر «بلون» الفرنسية، هي الرواية الخامسة للروائي والشاعر اللبناني الفرنكوفوني ألكسندر نجار (مواليد بيروت عام ١٩٦٧) بعد «منفيو القوقاز» (ترجمها كاتب هذه السطور إلى العربية وصدرت عن دار النهار للنشر تحت عنوان «دروب الهجرة») و«الفلكي» (دار النهار للترجمة العربية) و«أثينا» و«لايدي فايروس». وهي أيضاً رواية لافتة بفكرتها وبأسلوب معالجتها. إذ عمد نجار إلى «تركيز» مائة وخمسين عاماً من تاريخ بيروت (لبنان) في نحو

٤٠٠ صفحة من القطع الكبير، مازجا الوقائعي بالخيالي، مجاوراً ما بين الشخصيات التاريخية والشخصيات الروائية، في صياغة سردية سلسة، تجانب المؤثر لكنها لا تأنفُ الشعري أحياناً.

بستام حجار

شاعر ومترجم من لبنان

قبل عامين كان الكاتب والصحفي الشهيد سمير مصائيرهم الضئيلة، المدون بـيومياتهم قصير، الذي اغتيل في حزيران المنصرم، قلوب شاعرهم وبلحظات عيشهم الحميمة أصدر مؤلفاً ضخماً تحت عنوان: «تاريخ بيروت» (منشورات فايار، باريس ٢٠٠٣) ضمنه، إلى الجهد البحثي الهائل في جوانب التاريخ السياسي والاقتصادي والثقافي، ما يشبه الرسالة الموجهة إلى المثقفين اللبنانيين والعرب في عيش المدينة التي توارثها وتجور عليها العصبية، عصبية الداخل (في المعنى الجغرافي)، لكي تفصلها، بسد منيع من التخلل والمراوحة في التقليد، عن آفاق البحر.

في «رواية بيروت» يستأنف ألكسندر نجار، كشاعر وكروائي، تلك الدعوة، جاعلاً من البدايات باباً مشرعاً لدورة على تقاليد الجور (عامية طانيوس شاهين الشهيرة)، منتقلاً بها، شرارة، إلى كنف المدينة التي تبقى، على الدوام، دوامة بلا قعر.

تبدأ «رواية بيروت من سيرة روكز، الترجمان القنصلية الفرنسية، المتورط في ثورة الفلاحين، ويتصاعد سياقها من دون بلوغ ذروته مع الهاس، الطبيب البيروتي، ليجلغ النهايات (الذرى) مع فيليب، أحد أحفاد روكز، الذي يأخذ على عاتقه مهمة السرد الطويل لوقائع تستقيم الصلات فيما بينها لحظة سردها.

ثلاثة أجيال لثلاث حقير من تاريخ بيروت، قلب لبنان وعاصمته، ومعها دوام الصراع المرير، للحفاظ على مدينة لأن الحفاظ عليها يوازى الحفاظ على هوية، يرى ألكسندر نجار أنها مميزة في محيطها وبين أشقائها وجيرانها. ولكني يكون سرده وافيًا، لا بل منصفًا، يعمل الخيال في تأويل بعض الوقائع، ذلك أن التاريخ الذي أراد أن يدونه لا يتصل، لا من قريب ولا من بعيد، بتاريخ الكتب والمدونات الجامعية. إنه تاريخ البشر من خلال

ما أحبته في بيروت
هو كونها مدينة
وسيلة بين شرق
وغرب، بين بحر
وجبل، بين تقليد
وحداثة. ولأنها مدينة
ماكوسموبوليتية
لطالما شكلت نقطة
التقاء حيث تتعاضد
جميع الأدیان

اهتمام لدى القارئ.

□ كسواها من المدن، تفويها بيروت بالكتابة عنها، بموازاة العيش فيها. وأحياناً تضطرننا الكتابة (الروائية) إلى إغفال المعضلة التي تحكم صلتنا بها ما هي صلتك الشخصية بالمدن ؟ ما هي صلتك الشخصية ببيروت ؟

□ إني بالإجمال شديد الانتباه إلى الأمكنة. فعلى سبيل المثال زرت مؤخرًا مدينة بروج في بلجيكا، وفقت بتلك المدينة التي أثرت في عميق الأثر. في نظري لا يقاس جمال مدينة ما بمعيار جمالي وحسب، بل بقدرتها على «مخاطبتك»، على التعبير عن أشياء وأمور، على استشارة مشاعرك. لكنني أعترف بأن المدن القديمة، كمدينة «سبينا» (الإيطالية) الراسخة الجذور في الماضي، تفويها أكثر مما تفويها

المدن الحديثة حيث الإسمت والزجاج سيّدان. صلتى ببيروت فريدة. لقد ولدت في هذه المدينة وعشت فيها القسط الأوفر من طقولاتي، واختبرت معها الحرب، وفيها أعمل كلّ يوم... بيروت تمثل افتتاناً حقاً سواء في عيون أبنائها أو زوّارها. ليس لأنها أجمل من أي مدينة متوسطية (نسبة إلى البحر الأبيض المتوسط) أخرى، بل لأنها تميّز بسحر خاص ولأنها تنفّس حريّة وهي قهمة نادرة في هذا المقلب من العالم.

ما أحبه في بيروت هو كونها مدينة وسيطة بين شرق وغرب، بين بحر وجبل، بين تقليد وحدانة. ولأنها مدينة كوسموبوليتية لطالما شكّلت

نقطة اللقاء حيث تتعايش جميع الأديان وجميع الجنسيات، هذا فضلاً عن مكانتها كملاذ للحرية لمئات الفنانين والمثقفين العرب، لأنّ ما يُنشر في لبنان يستحيل نشره في أماكن أخرى من العالم العربي.

أذكر في كتابي «رواية بيروت» أن بيروت هي الملازمة، وخيار الموضوع، وخيار النوع الأدبي («القالب») الأكثر ملائمة لمشروعه أو لحساسيته؛ بالإضافة إلى هذا الخيار الرابع: القدرة على «التلاعب» بالحقيقة دون أن يعني ذلك الكذب على قرائه. ثمة عبارة باتت ذاتة ويقيت صامدة على الرغم من المحنة. وهذا ما لأن مفادها القول: «إني أغتصب التاريخ ولكنني أستولده ذرية جميلة.» أمّا أنا ففصل القول انني «أحوّل» التاريخ ولا «أغتصبه».

من جهة ثانية أقول إن سرد تاريخ بيروت على مدى ١٥٠ سنة قد يفرض على الروائي بعض القيود من قبيل احترام وحدة المكان، وهو التماسه إلى المدينة. هل أسعفتك المادّعيار عزيز على قلوب مؤلفي المسرح التاريخي، أم كانت عائقاً في تحرّك من بعض الأنظر وهو ما تتطلبه الرواية بصورة عامة ؟

□: إن الحدّ الفاصل ما بين الواقع والخيال هو حدّ دقيق. في هذا الكتاب اتخذت من حياة أسرة ممتدة لثلاثة أجيال ذريعة لسرد بيروت

الشخصيات بين مدن تقع خارج بيروت (جبيل وجزين)

□ : تاريخ المدينة هو تاريخ سياسي كما هو تاريخ «للجواهر الضئيلة» التي هي حياة سكان المدينة كل يوم، وحياة الأمكن المستقلة عن رمزيتها (الإيديولوجية، الوطنية...) متى نفهم الرواية توازياً بين التاريخين، وكيف ؟

□ : أنت محق في ما تقول. إذ ينبغي للرواية التي تحدث عن مدينة أن تعكس التاريخين معا وهذا ما سعيت لإنجازه في «رواية بيروت» حيث الأشياء والحياة، حيث الجانب الاجتماعي والعلاقات الغرامية، وحيث ردود الفعل الطائفية تتعايش مع رؤية سياسية للمدينة. وبهذا المعنى يمكنني القول أن تاريخ بيروت بالغ الخصوصية إذ لطالما وُسمت حياة المدينة بالتجانبات السياسية... التي أدت إلى التدهور في آخر الأمر. التمازض السياسي بين فيليب ونور وانخراط جو في صفوف (حزب) الكتائب يعبران عن هذه الفكرة خير تعبير.

□ : في كتاب سابق لك هو «مدرسة الحرب»، كانت بيروت الحرب تعج بالحياة. هل لأن الحرب تصنع للمدينة مصائر ممتحنة على الدوام باختبار الموت ؟ وهل نجت بيروت التي كتبت روايتها الجميلة، من هاجس الموت الذي طالما صنع حياتها ؟

□ : لقد دمرت الحرب جزءاً كبيراً من بيروت غير أن الحرب لم تهزمها. في روايته «العجوز والبحر» يؤكد أرنست همنغواي بأن «الإنسان يمكن تدميره ولكن يستحيل أن يهزم». أحسب أن هذه العبارة تعبر خير تعبير عن حالة بيروت التي برغم الحرب لم تستلم يوماً لليأس. في كتابي «مدرسة الحرب» سبق أن تحدثت عن أجواء الحرب وعن قدرة أهل بيروت على تخليها لكي تستمر الحياة، حياتهم، برغم كل شيء. لقد كان الموت هاجس بيروت يومياً. غير

أن الموت لم يقض على تصميمها وعلى شجاعتها.

□ : مدن كثيرة كتبها روايتون كما عاشوها أو خبروها أو حتى كما تخيلوها. من منهم كان الأحب إلي نفسك عندما قرّرت الكتابة عن بيروت ؟

□ : صحيح: لطالما ألهمت المدنُ الكتاب. هناك طبعاً لورنس داريل و«رباعية الإسكندرية»، ولكن هناك أيضاً جمهرة من الكتاب الرحّالة. من بين المعاصرين تستهويني أعمال (الكاتب الفرنسي) دومينيك فرنانديز الذي كتب عن عدد من مدن إيطاليا وعن سان- بطرسبرغ. كما تستهويني أعمال دانيال روندو الذي كتب عن طنجة والاسكندرية، الموقعين الأسطوريين على شاطئ المتوسط مثل بيروت.

□ : هل أردت أن توجه رسالة ما في اختيارك مدينتك، بيروت، وما هي ؟

□ : الرواية هي في الوقت عينه قصيدة حبّ لبيروت، المدينة العزيزة الحرة، وللحرية - التي هي علّة وجودها. وما أردت التشديد عليه في هذه الكتاب هو أن معركة الحرية التي شهدناها في الأونة الأخيرة في لبنان ليست ثمرة المصادفة. إذ لطالما عشق اللبنانيون الحرية ولطالما ناضلوا من أجل الاستقلال سواء في زمن شوار كسروان أو زمن المشائق أيام العثمانيين أو في فترة الاستقلال عام ١٩٤٣ أو فترة الاحتلال الإسرائيلي أو الوصاية السورية. يزعم البعض بأن «اللبنانيين لا يعرفون كيف ينتفضون». لكن هذا الزعم خاطئ: والتاريخ خير شاهد على ذلك. عند فراغي من تأليف روايتي كان الهدوء يسود بيروت. غير أنني، في قرارة نفسي، كنت أتوَّجس من سوء سيحدث. إحدى شخصيات روايتي تقول: «صبراً جميلاً، فالحرية مقبلة. ما زال بيننا أحرار ولسنا وحدنا». يوم ١٤ شباط/فبراير، يوم اغتيال

رئيس الوزراء اللبناني الأسبق (رفيق الحريري كان يوم انطلاقه «الربيع اللبناني» وكان عاملاً موحداً نزل فيه اللبنانيون جميعاً إلى الشارع للمطالبة بحريتهم. كما حدث عام ١٩٤٣. وربما على نحو أفضل.

□ : نعلم أنك دائماً منهمك في الإعداد لعمل جديد، شعراً أو مسرحاً أو بحثاً أو رواية. ما الذي تنكب عليه الآن ؟

□: أنكب على إنجاز أعمال عديدة. كالإعداد لطبعة فرنسية لـ «أعمال جبران خليل جبران الكاملة» مع دراسة وشروحات؛ كما أعد مع دار نشر سيفرزي الباريسية لإصدار «أنطولوجيا الشعر اللبناني». وفي الوقت نفسه أعمل على وضع سيرة للقديس يوحنا المعمدان، الشخصية التي طالما أفتنت بها، سوف تصدر ضمن سلسلة «دروب الأبدية» في منشورات «بيغماليون» الباريسية. وأخيراً أعد لنص سردي يتناول حياة أبي وهو رجل استثنائي يجمع الرصانة البالغة إلى الساسية المزهفة. كتاب سيكون بمثابة تحية وتكريم وبالأسلوب الذي كتب به «مدرسة الحرب».

ترجمة الفصل الأول من رواية

ألكسندر نجار: «رواية بيروت»

الفضوي

أطلق على جدي اسم روكز تيمناً بالقديس روكز شفيح قريته. كان يعمل ترجماناً drogman ولطالما حسبه عطاراً droguiste لسذاجتي التي جعلتني لا أميز، لتقارب اللفظتين الأجنبيةتين، بين المترجم المعتمد لدى القنصلية الفرنسية في لبنان وبين بائع العقاقير. كان جدي، وهو من مواليد سنة ١٨٢٥ في ريفون، ببلاد كسروان عرين الناحية المارونية، قد تلقى علومه على يد الآباء العازاريين في عينطورة حيث لقينوه لفه موليير وأوصوا به لدى القنصلية. ولكي يبقى قريباً من مقر عمله هجر

قريته وأقام في بيروت - بيروت القديمة، «مدينة الآبار» - في الطبقة الأولى من مبنى مجاور لإحدى الساحات الرئيسية في المدينة: ساحة المدافع التي قال المؤرخون ونها مدينة باسمها لخمس مدافع كانت نصبت فيما مضى عند أعلى البرج واعتُمت على خارطة للبحرية الإنكليزية ترقى إلى العام ١٨٣٩؛ هذا إن لم يكن مصدر التسمية الفعلي عائداً إلى مدفع ضخم تابع للأسطول القيصري أنزله القبطان كوجوكوف إلى الشاطئ عام ١٧٧٣ ونصبه بين البرج وأسوار المدينة القديمة، للقضاء على عصيان أحمد باشا الجزار الذي تحدى سلطانه معلناً نفسه سيد بيروت. هذه الساحة إذا استقبلت ابن ريفون المغرب في تلك المدينة الصاخبة، على مقربة من الميناء الذي لا تهدأ حركته، وسط أصحاب المطاعم الرخيصة والإسكافيين وباعة البطيخ والصبّير فكيف عاش منفاه ذاك، بعيداً عن منزله ذي اللوان وأشجار الصنوبر المحيطة به ؟ في مظهره يطالعنا الجواب اليقين: عريض المنكبين، كث الحاجبين كأنهما إفريزان يظلال عنيه، أنفٌ نسرٍ واسع المنخرين، وشاربان معقوفان، وفكٌ مربعٌ عريض وذقن بارز. رجلٌ مثله وارث منفة الأرز لن يُثنيه منفي.

كانت حياة جدي لتسلك مجرى عادياً هي الحياة التي قد يعيشها موظف عادي في القنصلية الفرنسية، لولم تتخللها فترة اضطراب كان فاعلاً فيها وشاهدٌ عليها. ما الذي حدا بجدي إلى التورط في أحداث تلك المغامرة ؟ هل كان حده الذي يحثه على مقتب الظلم هو دافعه الفعلي، أم كان دافعه ذاك الشعور بالتضامن الذي دفعه إلى الانحياز إلى صفٍ فلاحٍ قريته ؟ هل تصرف وفق إيعاز من الفرنسيين الراغبين في الحد من تجاوزات الإقطاعيين في الجبل ؟ لا أدري. فما جرى هو

بيروت هي مدينة
شبيهة بامرأة
متعبة لكنها
عزيزة النفس

أنه وجد نفسه منساقاً إلى الأحداث، وفي خضمّ العاصفة. السديد. عند المساء إذ تخالط غشاوة بصري وتدمع عيني لطلول انكيابي على القراءة، كنت أغادر مكاني لكي أمد يد العون لأمين المكتبة المنصرف إلى ترتيب المجلدات على الأرفف. إلى أن وقعت ذات يوم على كتاب مخطوط ذي عنوان لافت: «مذكرات سرّية وحميّة حول السياسية التي تلتها».

كانت الوثيقة المذكورة تسرد وقائع ثورة الفلاحين التي قادها طانيوس شاهين، وهو بهطار من ريفون، مسقط رأس جدي، شخصية طانيوس شاهين، الملقّب «أميكي»، والذي خلّده صورة دست بين صفحات الكتاب المخطوط، أصبحت شخصية أسطورية: حتّى أن البعض اعتبره رائد الجمهورية الأولى في الشرق.

من هو مؤلّف هذه «المذكرات السريّة» التي سارعت إلى نسخ ما جاء فيها في إحدى كراساتي خشية أن تصادرها إدارة الدير بغية إخفائها عن أعين الفضوليين؟ رحت أقلب متفحصاً: لم أجد ذكراً للمؤلف ولم أستطع إلا أن أفتدي إلى اسم المؤلف: إذ تبين أنه الأخ فنسان، أحد المقيمين في الدير بين عامي ١٨٥٦ و١٨٧٧. فما هو الدور الفعلي الذي لعبه في الثورة؟ وما كانت صلته بطانيوس شاهين؟ ما زالت تلك المؤسسة الجليلة التي فتحت لي كنزاً لا أهدّي إلى الإجابة لو لم أعر في محفوظات أسرتي على اليوميات التي دون فيها جدي يوماً بوم الأحداث التي كان شاهداً عليها. وأيقنت بعد قراءتها بتمغن بأن الأخ فوضوي النزعة.

لقد تمكّنت من ترتيب سياق الأحداث انطلاقاً من الرواية التي حكاهما لي والذي ومن بعض الوثائق التي عثرت عليها في محفوظات العائلة مستعيناً بمكتبة دير عينطورة الذي جعل مدرسة منذ سنة ١٨٣٤. ففي السنة التي كنت أعد فيها لامتحانات شهادة البكالوريا، ذهبت أحداث ١٨٥٨ و١٨٥٩ و١٨٦٠ والوقائع طلباً للعزلة والانكباب على مراجعة دروسي إلى ذلك الدير الذي كان قد استقبل جدي في زمن مضى. وقد خصّه لامارتين الذي اعتاد التردّد عليه قبل أيامي بوصفراً أخاذاً:

«أصل، قادماً من رحلة ترفيه، إلى دير عينطورة، أحد أجمل مواقع لبنان وأشهرها... يقع الدير في قلب وادٍ صغير على تخوم غابة صنوبر: غير أن هذا الوادي نفسه الذي هو أرض متوسطة الارتفاع، يطلّ عبر مضيق جبلي، عبر مطلّ بانوراميٍّ على سواحل سوريا وبحرها. أمّا باقي الجهات فهي كناية عن قمم مسنّنة من الصخر الكاوي، المكلفة بقرى وأديرة مارونية فسيحة البنين. حفنة من أشجار التنوب صفحات الوثيقة، مراراً وتكراراً، منقياً والبرتقال والتين تنمو هنا وهناك مستظلة أفاريز الصخر وفي نواحي الشلالات والينابيع بعد وقت، مستعيناً ببعض الاستقصاء كان الناحية ناحية من نابولي أو من خليج جنوى».

شخصيات مرموقة أخرى - فولني، جيار دو أحد المقيمين في الدير بين عامي ١٨٥٦ و١٨٧٧. فما هو الدور الفعلي الذي لعبه في الثورة؟ وما كانت صلته بطانيوس شاهين؟ ما زالت تلك المؤسسة الجليلة التي فتحت لي كنزاً لا أهدّي إلى الإجابة لو لم أعر في محفوظات أسرتي على اليوميات التي دون فيها جدي يوماً بوم الأحداث التي كان شاهداً عليها. وأيقنت بعد قراءتها بتمغن بأن الأخ فوضوي النزعة. فوضوي النزعة.

على مسامعي عبارة فيرجيل الشهيرة :

الشاعر شربل داغر

«عتمات متربصة» في أعماق الليل



صدر للشاعر والباحث اللبناني شربل داغر كتاب شعري بعنوان «عتمات متربصة»، باللغتين العربية والفرنسية، عن «دار لارماتان» في باريس، أعده وترجمه الدكتور نعيم أبي راشد، واشتمل على قصائد مختارة من مجموعات الشاعر المختلفة «فتات البياض»، «رشم»، «تخت شرقي»، «حاطب ليل» وغيرها. ولقد قدمت دار النشر الشاعر بقولها: «ناقل، بل مهرب سري، بين العلامات والثقافات، شاعر الغيرية، والعابر بصنادل ممزقة فوق دروب لها من الاحجار كتب، وهي كتب عن الذات كما

عن الآخر. قصيدة متجذرة فيما يعاش، ولها من الحاسوب مجاز محمول. قصيدة حاملة لرغبة في إزاحة الحدود وبليلة اللغات. صوت الشاعر تراجيدي وحميم في آن، يعبر عن صعوبة أن يكون، أن يعيش حراً، في وضعية تقليدية، نزاعية، وإن يكون ذاتاً متكلمة».

سوسن يحيى

كاتبة تقيم في باريس

ولقد نظمت دار النشر، بالتعاون مع «مكتبة المتوسط» في باريس، ومع جامعة مارك بلوك في ستراسبورج، سلسلة من الندوات حول الكتاب، وحول الشاعر الذي سبق له أن درس وأقام في فرنسا طوال ثمانية عشر عاماً قبل أن يعود إلى لبنان، وكانت جريدة «أخبار الأزمات الأخيرة» (وهي أكبر جريدة يومية في شرق فرنسا) قد نشرت، اثر صدور الكتاب، مقالة عنه بقلم ناقدتها الشعرية كريستين زيمر، بعنوان: «شربل داغر: عن شيء الشعر الغامض»، تناولت فيه الكتاب معززة بمقابلة مع الشاعر. ومما قالته فيها: «في هذا الشعر حديث عن الغياب، عن صلات معقودة عن بعد، عن حوارات في اتجاه واحد، أشبه بقوارب انقاذ فيما يتعدى الحواجز والمعيقات والمصاعب. الاحتفاظ إذن بصلة بالأخر، ربما المتخيل، وربما الغائب، وبصلة ربما مع النفس. تفقد أرض الماضي، إذن، قول ما تخفيه القباب، وما يبقى بعد الافتراقات. الايمان دوماً بالقصيدة، على الرغم من فشل اللغة، وهو، في العملية نفسها، إعادة انبعاث للقصيدة».

تقول إيتيل عدنان: «شعر شربل داغر عامر بعلامات وجود، بشرارة، مسار برق في فضاء مضطرب. لا يتوانى الشاعر فيه عن مياغطة الهارب، والذكريات المتوتبة، والحاضر المجهول النار. انه شعر مسافر، وقد بات الشعور بالتغرب في أي مكان مفقوداً في السنوات الأخيرة. هكذا يلتقط الشاعر في أسفاره، خطفاً، تنقفاً من رؤى متطايرة. وفي هذا العالم السريع، قصيدة داغر مبنية على الحاحات، على تناثر، على توقفات. هكذا نتعمد المناظر، وتبقى الصور التي يمتزج فيها الماضي بالحاضر.

كما يقول صلاح ستيتيه في كلمته، التي أطلق عليها هذا العنوان: «الشعر غموضاً وغيباً»:

بداية «يتوجب علينا إيلاء اهتمام كبير للعناوين التي يطلقها الشعراء على كتبهم. «علمات متربصة» واحد من هذه العناوين العامرة بأسرارها المكيئة العتمة، هنا، مدعاة

لخشية مرتين: لما هي عليه، وخصوصاً لتوثيقها، إذ أنها تنهياً للانقراض على فريستها. الهم مائل، إذن، وبما أننا أمام عمل يقوم على التفتد الشعري، فإن هذه العتمة لها طبيعة داخلية. ولكن ما الذي تحفه المخاطر إذ يصدر عن باطن الانسان الغامض؟

وكان لنا مع الشاعر داغر هذا الحوار:

• ها أنت في باريس من جديد، ولكن مع كتاب لم تكتبه فيها، بل تعود القصائد المترجمة في غالبها إلى ما كتبه في بيروت، كيف ذلك؟

- ما أتت ترين أن الحياة ليست مبنية وفق تدبير، فيها رواج ومجيء لا تدري فيه ما إذا كنا نذهب أو نعود، أو نتمشى ليس إلا. «أنا مشاء، ليس إلا». قال رامبو، واستعيد قوله من جديد، بل أضيف عليه أنني قد أتيت مسالك في القصيدة تعددني أكثر مما تعددني الإقامة هنا أو هناك، هكذا تؤرخني القصيدة أكثر من السجلات والجوازات وتأثيرات السفر. من القرية التي أتصدر منها لأرى البحر له وجهة فقط الجبل أفقي، وهو ما يحدي واقعاً، إذ أن ما وراء الجبل يسهرني عند الغروب، وأعلم عندها أن الشمس انتقلت إلى غربي...

هكذا أطل على الخارج - فضاء يسبقنا ويبقى بعدنا. فضاء لنا ولغيرنا، أطار لوحة نرسم فوقها ما نشاء، وهو نافذتنا على العالم أحياناً، لكل شباك، أو شرفته، من دون أن نلتقي في غالب الأحيان. لنا وحسب عيون ربيبة وخيشة واشتهاء للقريب. ننظر إلى بعضنا البعض شراً، ما أن ندرج فوق رصيف يدرج الآخر فوق رصيف مقابل. في هذه العداوة ما يثير، ما يرضى أحياناً، وفيها من الغباوة أيضاً، جميل أن يكون للزيتون أكثر من عصير، وللغضب أكثر من لون.

• وماذا نقول في الترجمة، وأنت مترجم شعر كذلك؟

- استسقت ترجمة إبي راشد لقصائدي، وهو مترجم قدير ومشهود له بالكفاءة، في ترجماته المختلفة، أو في دراساته النظرية في الترجمة وعنهما. ترجمته حياة ثانية لقصائدي، تتجدد أمام

القصيدة بالنثر تعني العمل في خلاء اللغة في مشاعده وفي نطلقات استعمالها وتراكيبها المختلفة، بخلاف الشعر النظمي الذي يعمل في نطاق محدود ومحدد من اللغة العربية على أنه الجدير بالشعر وحده، ما يميز القصيدة بالنثر عن غيرها هو أن الشاعر هوام عليها أكثر من القارئ الشعراء الآخرين، بما يحضه القدرة المتعاطفة على التحكم والتفنن والتجريب

أنني لا اتركب» في عدد من قصائدي، عن ادراج مفردات شديدة العامية او خصوصية الاستعمال، مثل: «الميعوج» و«يبعط» و«السنكسار» وغيرها الكثير.

يبقى ان اميز اخيرا، بين بعض هؤلاء الشعراء وبين هذه الطريقة الشعرية، إذ انهم شعراء، لهم موهبة أكيدة، وتشيع في قصائدهم مناخات شعرية أخاذة.

• تعتبر من رواد قصيدة النثر، ولك فيها- على ما يقول غير نافذ- طريقتك الخاصة، كيف ذلك؟

- قد يكون لسبيري اجابة شافية وانسب في قصيدتي ما لي ان أقول فيها: أسعى على اية حال الى ان أكون مخلصا بل متفانيا لما أعمل عليه في الشعر إلا أن الجواب الشافي يتعين في تحديد، بل في تسمية هذه القصيدة، وهي عندي : القصيدة بالنثر، والقصيدة نثرا، خلافا لما هو مستعمل في العربية. وفي ذلك أكون أمينا للتسمية بالفرنسية التي تأتت منها التسمية العربية (poème en prose) كما اكون أمينا لما تحمله الفرنسية من تحولات تطلب من الشعر ان يتعامل مع مواد النثر على انها مواد الشعر. هكذا يتم تغليب مفهوم «الشعرية» على غيره، كما يتم اخضاع عوامل بناء القصيدة لهذا المقتضى.

فالقصيدة بالنثر تعني العمل في خلاء اللغة، في وبينه وبين عابر في شارع، وبينه وبين فراشعشاعها، وفي نطاقات استعمالها وتراكيبها المختلفة، بخلاف الشعر النظمي الذي يعمل في نطاق محدود ومحدد من اللغة العربية على انه الجدير بالشعر وحده، ما يميز القصيدة بالنثر عن غيرها هو ان الشاعر قوام عليها أكثر من قرانه الشعراء الآخرين، بما يحضه القدرة المتعاطفة على التحكم والتفنن والتجريب كما لم تعد هذه القصيدة في خدمة غيرها، أميرا ومرجعية وفي اعادة تأسيس رمزي لها، وانما باتت تخدم نفسها، كيائها.

• ماذا يعني هذا الكلام في بناء هذه القصيدة؟
- تصعب علي مثل هذه الاجابة، لأنها تطلب تبسيطاً لما هو قيد بنائياً في هذه القصيدة في صور مبتكرة ومتغيرة في احوال كثيرة، ولما يقع في

ناظري مكتفية بما هي عليه. هذا ما اشعر به بعد انتهائي من كتابة قصيدة، فكيف لا يكون الشعور ذاته، بل أكثر مع قصيدتي المترجمة؟

• انتقدت في غير كلام لك اعتماد بعض الشعر الحديث على «اللغة الثالثة». لو توضح موقفك في صورة أوفي.

- اللغة الثالثة تالفة ولا تصنع شعراً مميزاً لكونها تالفة. أما القول بأن هناك شعراً أجنبياً، امريكياً بالخصوص، قد عول على اللغة الثالثة، بل اليومية، فهو قول خاطئ لا يدرك حقيقة هذه التجارب. فقد تكون لغة الشعر مستقاة من سجلات الكلام الاعتيادي إلا انها مبنية، ويشيع الشعر في جوانبها، في عوالمها الغريبة والدافئة: ذلك أن بعض شعرائنا خلصوا الى هذه الطريقة، و«طبعوها»، جعلوها محلية، وحولوها بما جعلها نمطاً استعمالياً بل مقتظراً الى الشعر.

أنفهم بالطبع مساعي شعراء عرب في الاقتراب من عوالم مهيمنة وكانئات ومفردات مرذولة، مبعدة عن القصيدة، كما لو انها غير جذرية بها... هذا ما فعله شعراء قدامى مثل امرئ القيس وابي نواس وابن الرومي، وغيرهم أيضاً، إذ كتبوا غير ما يقال في البلاط، أو أمام بركة الخليفة، أو في حضرته. بل قالوا ما يجمع الشاعر بأصحابه، في حانة، حول وليمة، بينه مستمعاً وبين صوت مخنية، وبينه وبين عابر في شارع، وبينه وبين فراشعشاعها، مريضاً...

أنفهم هذه المساعي الجديدة، ولا سيما عند شعراء شباب، لأنها تخاصم بعض الشعر الحديث الذي انتج فصاحة جديدة في الشعر، واستكان اليها. إلا ان تجديد الشعر لا يقوم فقط على الوقوف على ضفة اخرى، أو على انتهاز سبل مضادة. هذا لا يكفي ان لم تصحبه رغبة في التأليف المحض، لا في الاستعمال المستسهل لعملية الشعر.

فما ننسأه مثل هذه القصائد هو ان كتابة الشعر اشتغال عال باللغة وفيها، وهو اشتغال يتيح تكثير الدلالة، ويجدد ويغير الاستعمالات الجارية للغة.

الهم هو «كيف تكتب»، وليس «ماذا تكتب»، بدليل

مثل هذه الاحتمالات المتداخلة، ولكن في تركيب الجملة، وليس في شكل ظهورها وحسب. والعائد الى شعر رامبو وغيره من رواد الحدائق الشعرية يتحقق من استعمالهم المتكررة لأدوات التنقيط، وفقاً لمسابقات شعرية وجمالية بيّنة.

• ماذا عن علاقة الشعر بالقراءة، وأنت تتحدث عن وضعية جديدة بانت تطليها القصيدة الحديثة. وهي انصراطها الى القارئ في جلسته الانفرادية، لا في حفل عام.

- بات الشعر يكتب لكي يقرأ في صورة اساسية، واذا أضعه أكتبه، فلا أتأوه على مسامعي. وهو ما أتحدث عنه أكثر، عملياً، اذ اضطر أحياناً الى تلاوة بعضه في لقاء، في امسية. وهو ما اعيشه أيضاً تلاوة في الامسية، فلا أتبين ما اذا كان لي أن أتوقف - دائماً - في نهاية السطور، وهو ليس منتهاها في احيان عديدة أم أن علي ملاحقة الجملة حيث لها أن تتوقف؟ ومع ذلك أجد في القراءة ما يخرجني من فعل الكتابة - القراءة نفسها، ما يضع الالفاظ في سريانها، في سويات عصبية، نبرية، قبل أن تكون تركيبية، لفظية. فأجدي ملتبساً فيما كنت اختفي فيه واعرفه، وفي ما كان مخفياً في من دون أن أعرفه قبل أن ينبثق فجائياً في تدافعات كلام سبقتني بل استقبلتني في القصيدة، حيث انها ما يأتي الي فيما انا فيه. أهذا ما منعني من اللقاء بعض قصائدي اذ أتأكد تماماً من انها «تفضحني» فيما يتعداني ويشملني في صورة مبرمة، لا عودة منها؟

• نتحدث في غير قول عن «القداد» و«لماذا» في النص، حتى انه نقول: «لماذا الكتابة فيها». ما تعني بذلك؟

- النص هو الرغبة في القيام بعمل، بما يرضي الانسان في الكاتب، والكاتب في الانسان. بما يرضي بما يجعل اللذات بالعمل ممكناً وحاصلاً. انتشاء جاري، وقبل البلوغ، على ان فعل الانتشاء يتعين في الجريان، وهو قيد العمل، لا في بلوغ جهة بعينها، ولا في وصول. الاقبال على ارتياد مناطق مبهمه، على ازالة حدود، بوصفها ما يجلب اللذة، ما يحرضها:

التأرجح كذلك بين ابتناء القاعدة وبين تعطيلها. سعت سوزان برنار، على ما هو معروف، الى استخراج سمات بنائية لهذه القصيدة ابتداء من قصائد فرنسية، إلا ان تجربتها لم تعرف النجاح المطلوب بدليل انها لم تعتمد إلا من باب الاستعراض التحليلي، لا من باب التعويل النقدي عليها. ومع ذلك كانت محاولتها جادة، فما العائق في ذلك؟ ان كل سمة بنائية عند برنار صالحة وغير صالحة في آن، في هذه القصائد مجتمعة، في كتابي (الشعرية العربي الحديثة)، وهو البناء الايقاعي، إذ تحققت من ان لهذه القصيدة طرقاً ايقاعية، تنتظم وتنقطع في آن، تتواتر وتتعطل في القصيدة عينها.. لهذه الملاحظة قيمة كبيرة، إذ يمكن معاينتها في غير وجه من وجوه بناء هذه القصيدة، ما يصلح سمة معتمدة في هذه القصيدة قد لا يصلح في قصيدة ثانية للشاعر عينه.. وهو ما جعلني اميل في قول متأخر الى تسمية هذه القصيدة بالنص «المفردن»، اي الذي يعتمد على مقادير تحكم بنائية وجمالية عالية من الشاعر، وخلافاً لأية قاعدة، بما فيها القاعدة التي يفترعها شاعر بعينه وفي القصيدة بعينها.

• تحفل قصيدتك بأدوات التنقيط، وهو ما يخالف الطوق الكتابية لدى شعراء عديدين. كيف تدور اللجوء الى ذلك، وانت الدارس لدور هذه الأدوات في كتابك: «الشعرية العربية الحديثة»؟

- هذه الأدوات باتت جزءاً من «عدة» الكتابة العربية منذ مطلع القرن العشرين، وخصوصاً من عدتها المظهرية: إلا أن لها دوراً ابليغ، وهو تميز القصيدة في مفاسلها المختلفة، أي ان لها دوراً تعبيرياً بالتالي. وهو ما اعول عليه في القصيدة. فهي أدوات أنصرفت بها في تنظيم المعنى واطهاره، بما تتيحه من ابراز لتدرجات وانتقالات وانتطاعات وغيرها. وهو ما اعانني كثيراً في مطولاتي الشعرية.

يعتقد البعض بأن التخلي عن أدوات التنقيط يفقد في محض القصيدة حداثة، والمقصود بذلك هو زحزحة وتشويش احتمالات التركيب فيها، وهو خيار في الشعر، إلا أن هناك خيارات أخرى تتيج

الالتذاد لا لذة بعينها.

في هذه الحركات المتناهية في تشابهها وتخالفها، في هذه الحركة التي «تستقيم في تكرارها»، وتندثري تبعاً، كما قلت في «رشم». • يشتمل شعرك على شواغل فلسفية بينة، بين الذات والآخر، بين الآن والجماعة، بين الصوت والكتابة، وهي ذلك تبدو غريباً في المشهد الشعري العربي. أليس كذلك؟

- لماذا الخشية من علاقات لازمة بالضرورة، أياً كان الشعر، بين الشعر والفكر؟ ذلك أن الفكر نسخ ينمى الشعر ولا يفرقه أبداً، طالما أنه يتحسس المنطقة الرخوة الغامضة، بين الحس والتأمل، بين المعتم والشهي. وما أحشاء في كلام بعضهم هو هذا التوكل على فتنة اللغة بنفسها، التي لا تعدو كونها افتتاناً نرجسياً بقدرة الشاعر على اجتراح القول الشعري، الذي هو رجع بعيد لنوعية ما. وهو في تعابير مدرسية شعرية انصراف شديد وعال إلى رومانسية الشعر والشاعر.

ولا تعدو الخشية من الفكر في الشعر أن تكون إعادة انتاج جديدة لفصاحة ما، لـ«اعجاز» ما هو مبتغى الكتابة منذ التحدي القرآني.

• لا تخفي، إذن، علاقة الفكر بالشعر. ولكن كيف تراها؟ كيف هي في شعرك؟

- للنقاد كما للقارئ أن يميز بين امتثال القصيدة، بين تجنيدها لفكر دعوي وتبشيري - وهو ما عرفناه في الشعر العربي، حتى الحديث منه - وبين اشتغالها اللازم على الفكر.

- والفكر عندي، ليس في ما سبق الكتابة، ويوجه الشاعر بل في ما يمثل كتابياً، في ما كتب ويخضع لغير قراءة بالضرورة. وهو في العلاقة التي ينشئها الفكر مع ما يقول، أي في شكل القول على أنه دال على وجهة القول، أي ما يشدد عليه، ان شد، ويخفف منه، وما يقنع به ويجعله محل احتفاء وتقدير.

• سؤال أخير: بما تجيب في لم أسأل السؤال الأخير؟ - إذ تسألني أجيب طبعاً، ولكنني أتناول بدوري لكي أجيب، لكي أتبصر وأتحقق مما يمكن أن يكون عليه جوابي. ليس هذا من باب الضر، وإنما من باب معرفة ما يسبقني ويتعداني على أنه مني.

هو التحسس، المرادة، واللعب إجمالاً، هو ما يجعل التوتر ممكناً، وما يحيط الجسد بنورانية شهوانية، فما أن يسعى إلى الإمساك بشيء، يتوقعه أو يشعر به قبل إمساكه، في المدى المشع «المكهرب» الواقع بالتالي بين اليد والشئ.

أقول: الكتابة عملية جنسية، أم أقول أن الجنس عملية كتابية، مجازية ومادية في آن؟ • أنتحدث عن الحببة أم عن القصيدة؟

- أقبال شهى عليها، سواء هذه أو تلك، قصيدة أم حببية، بما يتعدى مشيئتي، في انصرافي البعيد، أياً كانت أداتي، على أنني أتحقق مما قلت في «رشم» أي من «فجأة الألفة».

• تكتب القصيدة الطويلة، لكنها تختلف عن غيرها كيف تحدد هذه الفوارق؟

- انسأقت غير قصيدة في شعري إلى القصيدة الطويلة، من دون أن تقرب من غيرها. ذلك أن هذه تتعين بطول نفس الشاعر، إذا جاز القول. وهو في ذلك أشبه باللهم، بالقائد الذي له أن يقول في موضوعات مختلفة، في وقفات يتيح لنفسه فيها أن يكون نرجسي العبارة، أو نبوياً. وهما وجهان لقول واحد. أما في بعض شعري فقد انسأقت إلى المطولة لاعتبارات واقعة في السرد أساساً، في بناء الموضوع، في تنقلاته ووقفاته. قصيدة سرديّة، إذن، من دون أن تخلو أحياناً من غنائية خافتة لا تملئها حاجة شعراء - منشدين إلى الانشاد، إلى أن يتصدروا صوتهم جوق الشعر - أياً كان هذا الشعر - وإنما تملئها تقلبات الكلام الشعري في تغيرات نبراته ومقاماته.

• تتجنب قصيدة نرجسية النبرة، إذا فهمت جيداً - لا أسع، ولا أكون في القصيدة ذاتاً «مواضعة»، مثلاً يحلو للبعض القول، وإنما أقيم في الحوار، في التفاعل، في ما يقيم في علاقة لازمة مع غيري. هكذا لا أصدق بالشعر، وإنما أسر به لغيري، معه، مع الكائن أو الكائنات التي تقيم في حيز القصيدة مثل وجوه في لوحة، أو أطراف جمل في حوار... فالقصيدة هي في هذا التوق، فيما يتبعه ويثيره من مراوحة ومداورة ومباغطة، أي



الرؤى الإخراجية لملمحة جلاباش

دلالات المدينة في العرض المسرحي

المسرح حلم يتجسد عبر العلاقات الجدلية والبنوية التي تنشأ بين الإنسان والواقع من خلال مجالات التجربة الجمالية تلك التي يتم تشكيلها في ضوء معطيات المدينة وممارساتها الحيوية، وكيفيات انتظامها بتكوينات سمعية بصرية وحركية محملة بشفرات دلالية وفقاً للرؤى والقراءات الإخراجية من جانب وفاعلية التلقي بوصفه إعادة وإعارة لانتاج المعنى.

المسرح وسيلة تعبير عكست صورة المجتمعات القديمة بكل تعقيداتها وتشابك علاقاتها انطلاقاً من الممارسات الطقوسية والنشاطات الحياتية العفوية التي تتجسد ضمن فضاءات المدينة للتعبير عن الواقع والحرية والإضافة والتغيير، هذه الممارسات مع مرور الوقت ارتقت إلى نشاطات إبداعية منظمة جمعت بين أحداث مدن الواقع وتصورات مدن المسرح المفترضة والمختزنة بالحلم والخيال.

حسين الانصاري

مئان مسرحي من العراق يقيم في السويد

فالمدينة الأولى هي البنية التحتية التي تتجلى فيها كل النشاطات الانسانية وفيها يتمظهر فن المسرح بتكويناته الفنية وتعبيراته المتنوعة التي تؤل الى دلالات معرفية تتضمن الافكار والقيم والمعاني داخل الفضاء المسرحي. ان هذه الدلالات تنأت من خلال الموجودات الجمالية المؤنثة والحاملة لكل تلك الايعاءات والرموز والصور التي تجسد حلم الانسان لصياغة واقع أجمل في المكان (المدينة) باعتبارها احد العوامل البارزة في صناعة التاريخ الانساني لا بوصفه فعلا ماديا بل لكونه قيمة يجسدها الاشتغال الواعي لتحولاته من الاطار الذهني المجرد الى الوجود المحسوس اي من الواقع الى المتخيل.

وبمعنى آخر ان الفعل المكاني هو عرض التاريخ عبر صياغة انثربولوجية يكون محورها الانسان، اذ بدونه لا قيمة للمكان ويكون شيئاً جامداً لا حياة فيه، لأن المتخيل الابداعي يمثل احد اشكال الوعي الاجتماعي او وفق رأي جورج لوكاتش «كل عمليات الانتاج الادبي والايديولوجي هي جزء لا يتجزأ من العملية الاجتماعية العامة» (١) فالمرسح يرتبط بالمدينة ومظاهرها وتحولاتها المستمرة، اذ يبادلها التأثير والتأثير، تكسبه بسماتها ويكسبها بتعبيراته المبتكرة وهذا لا يمكن ان يتحقق دون تلاحم عناصر المنظومة المسرحية كافة، والتي تتشكل من داخل المدينة ككيان وذاكرة وحياة ويشتر ليتكون من خلالها وعي المسرح وضروراته سواء لخالق الابداع (الفنان المسرحي) او لذلك الجمهور المتلقي وكلاهما يشكلان قيمة المسرح ووجوده.

المكان والمكانة

تشير الاساطير القديمة حول نشأة الكون بجوهره الاصل على ان الارض الربابية مصدر المكان الكوني ومنها انبعثت السماء حيث اوجدت العلو والتميز، ان نشأة المكان الاصل الذي يكتسب ذلك الجبروت المهيمن بفعل قوة مركزية تجعله يلقي بظلاله على الكون، بل يفرض وجوده



ويعلن تميزه وعلو مكانته، ان الارض الربابية هي الاساس الذي كان ينهض عليه - البيت، المعبد، الزقورة والتي تعتبر مراكز المدينة العالية الشاخسة بأبعادها ودلالاتها ومستوياتها، ونستدل على المكان والمكانة من خلال تسمية برج بابل «أي-تمن - أي - سحي» بمعنى بيت السماء والارض. فالأول يقترب بالمكان بوصفه مصدر المكانة الكونية في حين يقترب الثاني بدلالة المكان باعتباره مركز المكان الزمني» (٢)

ان الاله الاكبر أنو إله السماء تتمثل سلطته الكونية في المكان الذي يوجد فيه، وهو البيت الذي يقع فوق زقورة المعبد المدرج وهو اعلى مكان فيها، ثم يتدرج مستوى المكان نزولا وفق مكانة كل إله اذ يأتي بعد أنو الاله انليل - إله الهواء ثم - انكي - إله الماء ثم - ديموزي

الاله الرابع، بمعنى ان الآلهة قد نزلت من مكانها العالي حتى اصبحت ارضية مرتبطة بالحياة التي شيد بها البشر.

وفي اشارة اسطورية اخرى حول خلق الكون كما ورد في النشيد الاول من سفر سومر تقول «كل شيء كان في نمو، ونمو كانت البحر الاول المختلط الذي تصبح في اعماقه بذرة ونمو تصل كل الاطراف وتغمر الجهات وتسود الاقاصي، فالكون ينبت وسط نمو وتحف به المياه وكان الكون - السماء والارض - يخرج من جبل يتبادلان كل منهما الحياة والخصوبة» (٣).

ان العلو عبارة عن نعت ووصف للمكان، فمثلا ان زقورة مدينة بابل مربعة الشكل تتجه كل زاوية فيها نحو جهة من جهات الكون الاربع، والمعبد يقع فوقها ولهذا دلالة واضحة تضيي على الزوايا والاطراف التي تتجه نحوها معاني الجهات الاربع للارض والعالم.

لقد اختلفت الآراء بشأن تحديد مفهوم المكان ذلك بسبب غموض المصطلح واتساع مفاهيمه فبعض المفكرين والفلاسفة اعتبروه كيانا وجودا او سحبا يحوي الجسم المتواجد فيه، ومنهم من جعله بعدا متخيلا وهناك من ألقى وجوده اصلا.

ولكن من خلال سعي الانسان الى تحويل الاشياء المجردة الى محسوسات مادية وربط العلاقات

الملاحم الفكرية والسياسية والاجتماعية للمدينة واثرها في بنية الافكار الجهورية التي تحيلنا الى معرفة الاسباب الكامنة وراء اندثار المدن والحضارات.

يرى البعض ان موت المدن مثل - نغر، اور، كيش، الوركاء، سومر، مارب، طيبة، ممفيس ومدن الحضارات الفرعونية والفينيقية الاخرى مهما كانت اسبابه انه لا يعني انقطاع الحضارة بين مدن الماضي ومدن الحاضر وبالتالي فهي لا تموت وان حياتها متواصلة، ان قامت على انقاض تلك المدن حضارات متجددة نهلت من ذلك العمق البعيد لتبني وتواصل الحضارة في ذات الامكنة رغم اختلاف الزمان. ان هذا الرأي يضعنا امام تساؤل آخر هو: هل يرتبط الانسان الاسطوري بالحضارة السومرية كما هو الحال بالنسبة لبلجامش الى انسان وادي الرافدين اليوم، ام يربط بينهما إحساس تأريخي يستثيره البعد المكاني فحسب؟

بلا شك ان الامكنة هي مستوطنات متفجرة لأقوام وشعوب وسلالات، لكن هذا المكان هو بمثابة المكان الذي يحمل كل التواريخ، انه اللحظة الزمنية المتفجرة ماضيا وحاضرا، فيكون وجوده بالماضي ككيان ظاهراتي مرئي الى جانب كونه موضوعا يحمل لنا حدثا او احداثا عبر التاريخ.

وحاضر المدينة حاضران: الاول بوصفه ذات فاعلة الآن ضمن الفعل الذي يتواصل انجازها، وحاضر المكان بوصفه ذاتا مفعولا بها اي تحمل وتخزن ما يجري فيها من الان لتتحول الى ماض للمستقبل.

وفي ضوء هذه الجدلية نجد ان المكان - المدينة - يحمل تأريخية كل الأزمان، فلا ثبات ولا سكونية لأي جزء فيه انه اشبه بالجمبع الذي ينمو ويتحول ويتطور. وبهذا تكون العلاقة قائمة بين الماضي والحاضر والانسان يستمد وجوده من معطيات الماضي شرط ان تشق طريقها نحو النمو والتواصل. واذا تأملنا أزمة الحضارات القديمة منها او المدينة لوجدنا انها ازمة الانسان نفسه سواء كان يعيش في مدينة كبيرة ام صغيرة.

ان المدن التي لا تملك عوامل المقاومة والبقاء والتنافس تكون عرضة للانسحاق والانهدام والذوبان السريع، ان تزحف نحوها حضارة المدن

الانسانية والنظم داخل المكان وتحولاته وانعكاسات ذلك على مخيلة البشر برزت مفاهيم ثنائية للمكان مثل - عال، منخفض / قريب، بعيد / سهل، مرتفع / يسار، يمين / مفتوح، مغلق / غامض، واضح / مقدس، مدنس.

وهنا تختلف الدلالات المكانية من شخص لآخر وفقا لخصوصية العلاقة وما ينتج جراءها من تأثير متبادل بين المكان والانسان واستخداماته وما يضيفه ذلك من علاقات جديدة مع كل أجزائه وهنا تنشأ مفاهيم وابعاد متنوعة تبعاً لمستوى التوليد الدلالي وعبر ثنائيات مثل مكان ضيق، واسع / فردي، جماعي / مرغوب، مرفوض / حسي، مجرد... ويشير - لوري لوتمان- الى ان هذا التنوع المكاني ماهو «الا إفران مبدئي لمجموع التصورات التي يحملها الانسان عن العوالم الفيزيقية والميتافيزيقية» - ٤ - وفي كل الاحوال يكون الانسان هو الفاعل والمائع للمكان خصوصيته وتفرده ووجوده.

المدينة - الانسان - الحضارة

منذ ان اهتدى الانسان للعيش مع الآخرين مفادرا حياة العزلة والتوحش ليقرب من عوالم المكان مكتشفا هياياه واسراره، ثم ليتألف معه، يحاوره ويتفاعل مع كل اجزائه، بذلك يكون قد وضع الاساس الاول لنشوء فكرة المدينة - الحضارة - التي استوعبت فعالياته الانسانية عبر مر العصور، واصبحت صورة لكفاحه المزمّن ومقياسا لرقية وتقدمه.

وانطلاقا من هذه العلاقة بين المدينة والحضارة التي عبرت عن نفسها في التاريخ بواقع ان المدينة هي نتاج حضاري، يصبح الانسان هو كل شيء فيها. هو الذي يقف وراء ازدهارها او خرابها.

ان دراسة نشوء المدن وانهايارها تقودنا الى ادراك هذا المصير من خلال تلك العلاقة بين المكان والانسان، وكيف يستطيع ان يحافظ على ديمومة واستمرار ونمو المكان بما يجعله بعيدا عن الجمود والتحجر والاندثار.

لماذا تموت المدن ؟

ان هذا التساؤل يحمل من الشمولية والاتساع لتقويم

وتتردى عناصر الثقافة وتخبر القيم الانسانية والروحية.
ان ازمة المدن الكبرى تتجلى في تلك الازمات الفظيعة بين الانسان والمدينة العالمية التي يسميها - شبنجلر - «المركز الذي ينتهي اليه العالم» (٥) انها دعوة باتجاه المدينة الكونية التي ابتدأت ملامحها تتشكل اليوم تحت مظلة افكار العولمة واقتصاد السوق وانفجار الثورة الاتصالية من جانب ووسط زحام الازمات ودمار الحروب وانتشار المجاعات وتفاقم الاشكاليات بين المدن الكبيرة والصغيرة.

الاسطورة، المسرح، المدينة

تعد الاسطورة في نظر الباحثين الخطوة الاولى باتجاه المعرفة وهي الوسيلة التي اعتمدها الانسان القديم لتجاوز مرحلة السحر التي سيطرت عليه بل كبلت افكاره زمنا طويلا، والاسطورة «حكاية تأسيسية تمثل لاشعور المجتمع في لحظة التكوين وهي تنطوي على بعدين، بعد ايديولوجي يحاول ان يسوغ ماهو قائم بالفعل وبعد يوتوبيي يتطلع الى المستقبل وبعد بتأسيس واقع جديد» (٦) وهكذا شكلت الاسطورة نظاما فكريا وادبيا وفنيا متكاملا فتحت الأفق واسعة امام تطور المفاهيم الاساسية للحياة من خلال وعي وفكر وفلسفة الانسان وهو يواصل رحلة المغامرة والاكتشاف عبر وسائله التعبيرية المتلاحقة، حيث سرعان ما ظهرت الدراما على اكتاف الأساطير التي اشتملت على متغيرات النسيج الاجتماعي حيث ساهمت في تفسير الاشكاليات ويبحث عن حلول الاسئلة القائمة وهو ما جعل نشاطات المجتمع المدني تسير قدما نحو القناسي والابداع وهكذا لعبت الدراما دورا بارزا في الممارسة الثقافية والاجتماعية التي احتضنها فضاء المدينة الذي انفتح واسعا امام فاعلية النشاط المسرحي انطلاقا من امكانياته التعبيرية وقدراته الاتصالية مع الجمهور الذي وجد فيه ما يصبو اليه من افكار وقصص وشخصيات ومشاعر فتجاوب معه وشارك في تواصل انجازاته المبدعة في المجتمع المدني.

ان مستوى العلاقة بين المسرح والواقع يتحدد من خلال القوة التأثيرية المتبادلة بينهما، وكلاهما ابي

المهيمنة لتفرض عناصر قوتها وسلطانها وثقافتها، وانذا كانت العولمة احدى مظاهر عصرنا الحالي، نجد بالمقابل هناك ملامح سابقة لحضارات ومدن الماضي، ففي ملحمة جلجامش نجد ان مدينة - اوروك - التي تسلم حكمها جلجامش بعد موت - ديموزي - كانت مدينة ضعيفة وكان ملكها الجديد ضعيفا ايضا عندما استلم مقاليد الحكم ولم يكن هناك من يساعده لاسيما حين تخلت عنه - إننا - ابنة الاله -انليل والتي وضعت قوتها بجانب ملك مدينة - لكش - وأمانته في حربه ضد مدينة - اوروك - الامر الذي اجبر جلجامش على التراجع والتحصن داخل اسوار مدينته المحاصرة.

إن -إننا - هنا تمثل مركز السلطة الداعمة لكيش والتي جعلت أوروك تدعن وتحاصر نتيجة رفض جلجامش الانصياع والطاعة اوامر إننا، ان جلجامش حين تمرد على ذلك كانت النتيجة ليس عقابه فحسب بل شمل ذلك المدينة وشعبها، لذا أدركه الحزن والاسى، بعد ان حطت الآلهة من قدره وقدر مدينته، وبعد صراع مرير يتوجه جلجامش الى معبد - أنليل - والد إننا مضطرا له ومقدما الولاء والنذور من أجل ان تكف إننا عن إيذاء جلجامش ومدينته.

إن المدن التي تعاني التسلط والحصار والحروب والانفلاق تسير شبيها فشينا نحو الهاوية والخراب والاندثار، وهذا مايلمسه اليوم في مدننا المعاصرة التي تزداد الازمات فيها اتساعا وتتناهشها مختلف الصراعات وتتنازعها الفوضى والعنف بكل أشكالها نتيجة غياب الامن والتفاوت الكبير بين فئات الشعب الامر الذي يؤدي الى انسحاق فئات اجتماعية عريضة وتدهور احوالها المعيشية على حساب فئات قليلة متكئة ومتسلطة على مراكز القرار عبر الوسائل الحيوية في المجتمع كالاقتصاد والسياسة والاعلام والثقافة وغيرها.

ان انسان هذه المدينة سيكون عرضة للانتهاك والقتل والاستغلال وهكذا يتعمل دوره ويتراجع ادائه في كل ما من شأنه ان يرفع المجتمع بعوامل التواصل والنمو، لأنه لم يعد يقوى على مقاومة تيارات واتجاهات تضع سطوة القوة والعنف والمال قبل كل شيء.مدن بهذا الحال سينحط فيها العلم

وابداعات المخرجين المعاصرين لهو كبير جدا، ونلاحظ ان مدن عصر النهضة هي غير مدن عصر اللامعقول، ذلك إن المؤثرات والدوافع وإنعكاسات مدن الواقع لها شديدة الاختلاف على كل منهم وهذا بالضرورة ينعكس على مدن المسرح الفارقة في الحلم والخيال.

اما على صعيد البنى الدرامية والرؤى نجد اختلافا جوهريا ايضا فمثلا إن مدن - اسخيلوس - هي مدن سرديّة مدنيّة لأنها ظهرت بعد عصر الملحمة مباشرة والتجربة الدرامية حينها تتلمس طريقها نحو التكون حيث ما زالت الآلهة تفرض قبضتها بشدة على الحكم والفكر والقرار.

بينما نجد ان مدن - سوفوكليس - تختلف عن ذلك لأنها تمثل عصر التوجه للحضارة الاغريقية كونها جاءت في الفترة الذهبية لاثينا الديموقراطية.

ولو أمعنا النظر في فعالية مدن ثلاثية سوفوكليس الشهيرة . اوديب ملكا، اوديب في كولونا، انتفوننا - لوجدنا انها مدن تشع بالفخر والشرف رغم الدنس والطاعون الذي كان يحيط بها، لقد دنس اوديب المدينة كلها، غير انه عندما عرف ذلك ودفع الثمن نتيجة خطئه تحولت المدينة الى مزار مهيب ومكان للتطهير، بل تحول المكان بكتافته وحجمه الى لحظة زمنية مقدسة.

اما المدينة عند -يوريديس - فهي مدينه للناس، يمكن وصفها بالمدينة الواقعية بكل أحنائها وإفراحها.

مدينة الواقع ومدينة المسرح تشكلان محورا شديدا التعقيد والتفاعل، فكلهما فضاء مليئ بالرموز والاشارات والدلالات.

هذا الفضاء يشكل بنية الحدث المسرح، وهو ليس تكوينا جماليا مجردا او بناء معماريا أجوف، بل انه الدافع الدينامي والمحرك للنشاط الانساني في ظاهره وباطنه، بأفعاله الممكنة والمحتملة وعبر تأريخه الخاص والعام.

فالمكان يستوعب التكوينات البصرية والسمعية والحركية ليتحول الى فضاء درامي يختزن المشاعر ويحمل التصورات والاحاسيس والرؤى انه الفضاء الحاضن لمدارات التفاعل الانساني مع قوة التجريد والرمز والصورة التي تتشكل في البصيرة الذهنية لتتحول بفعل المؤثرات التخيلية الى دلالات ومعانٍ متنوعة.

إن دينامية الفضاء تتخلق عبر الجماليات التكوينية المنشأة فيه والمكتنزة بدخله والحاملة لشفرات إيحائية لفلسفة العصر ورؤيا الانسان للكون عبر مر العصور.

إن تاريخ الافكار الانسانية والاجتماعية يبدو لنا الفعل المكاني كأحد الافعال البارزة التي تسهم في صياغة التأريخ البشري لا بوصفه فعلا ماديا بل لأن الوعي به أصبح متجاوزا للآطار الذهني المجرد الى الوجود المصسوس، انه الصياغة الانثربولوجية للتأريخ التي يكون محورها الانسان كونه الركيزة والاساس والعامل الحقيقي في صيرورة الحياة الشاملة

إن المدينة المسرحية تخلق الشخصية وتبرز وجودها لما تمنحها منفاعلية نتيجة العلاقات المنشئة والممهدة لدورها ضمن بيئة الاحداث التي تتوزع في مختلف اجزائها محررة اياها من اسر الجمود والتحديد في مدينة الواقع.

وتنعكس تحولات المدن ومراميل نموها ماضيا وحاضرا ويكل جوانبها عبر الدلالات التي توحي بها الاشكال والمضامين المنجزة خلال الاعمال الابداعية التي تعكس فلسفة ورؤى مبدعيها في كيفية صياغتهم لها عبر الفضاء المسرحي . إن لندن شكسبير هي غير لندن هارولد بنتر او بيتر بروك، كما ان الفرق بين هاملت وعطيل وريتشارد الثالث ومعكب من جهة وبين ما انتجته قرائع الكتاب



السياسي كما هو الحال عند - بسكاتور، مايرهود، تاور، برخت وصولاً إلى محاولات الطلائع المعاصرة من التجريبين أمثال: جري غروتوفسكي، جوزيف شايئا، كانتور، مونوكن، يوجين باربا، أوجست بوال، داريو فو، بيتر بروك...

إن فاعلية مدن الدراما تبرز من خلال الصراع الذي يدور عبر فضاءاتها وهو الذي يمنحها تلك الدينامية والحضور والتوثب والامناس من وجوده وتوظيفه برؤى تستثمره فكرياً وفنياً، حتى إن برخت الذي حاول تجاوز هذا الشرط، إنما في الحقيقة عمل على توسيع دائرة الصراع، والدارس لأعمال برخت يجد أن الصراع في أعماله لم يقتصر على الشخصيات الدرامية بل يمتد إلى فضاء التلقي لمشرك الجمهور بدائرة الحدث أيضاً. إن المسرح بشكل عام قد استوعب الواقع فنقل صراعه إلى ساحته حين تمثل ذلك على المسرح في محاولة لتجسيد الصورة الأفضل لهذا الواقع.

هؤلاء وغيرهم من فناني المسرح للعالم المعاصر ما زالوا يحلون ذلك الوضع الاجتماعي الراكب لديهم إلى جهوات وإنشاءات جمالية تتسامى بأفعالها الدينامية شكلاً ومضموناً، معلنة شروط وجودها في معمار المدينة فكراً وسلوكاً وتعبيراً عن ازيمات انسان اليوم.

المدينة وملحمة جلجامش

شهدت أرض الرافدين نشوء أقدم الحضارات الإنسانية، إذ عرفت هذه البلاد أسس البناء الحضاري التي مهدت لقيام أرقى الأنظمة الاجتماعية فهنا «ابتدع الإنسان الكتابة في أواسط الألف الرابع قبل الميلاد وظهور وسيلة التدوين وتبلورت العلامات الصورية بين الفترة ٣٥٠٠ - ٢٨٠٠ قبل الميلاد مما أدى إلى ظهور النصوص المدونة والتي كانت في العراق القديم نصوصاً شعرية ملحمة.

ومن أولى الأساطير في هذه البلاد كانت أسطورة - إنانا - التي ظهرت في سنة ٢٧٥٠ قبل الميلاد ثم جاءت أسطورة - أدابا - وبعدها كانت - الخليفة البابلية - وتلتها - ملحمة جلجامش - سنة ٢٥٠٠ قبل الميلاد وهي تعد واحدة من أشهر الملاحم البابلية وأطولها (٧) وتسبق ملحمتي - الألياذة

لكن نجدها عند -ارستوفانيس- مبدع الكوميديا الاغريقية البارع ملتقى لما تحفل به المدينة من علاقات وطقوس وممارسات اجتماعية ودينية، لقد كان شاهداً على المدينة وما يجري فيها من أحداث، حاول ارستوفانيس أن يكشف نظامها وفلسفتها وإن يعكس الآفاق المستقبلية لهذه المدينة الحافلة بالحياة والصراع وهو ما يعكس فضاء مسرحها.

لقد استطاع الفن المسرحي أن يتمثل عالم مدنه بكل ما تمر به أحداث، فمُنذ سوفوكليس ومروراً بالاسماء الكبيرة للدراما وصولاً إلى صموئيل بيهكت وما تلاه نجد أن الإبداع المسرحي يقف بمضاهاة الفلسفة غير إن الاختلاف بينهما يتعلق بالوسائل المستخدمة في الاتصال، حيث نجد أن وسائل المسرح حسية مادية لكن وسائل الفلسفة فهي تنحو إلى الحدس والتجريد.

إن العبارة التي أطلقها شكسبير على لسان الملك - لير - لا شيء يأتي من لا شيء - كانت تمثل خلاصة فلسفة عصر النهضة والتي أصبحت فيما بعد بمثابة الفكر الجديد الذي هز قناعات مدن القرون الوسطى الماضية، أن مكانة المسرح قد اتخذت مكانة متميزة في بنية مدينة عصر النهضة وفلسفتها، وأصبح فكر المسرح هو المؤشر للثقافات الجديدة ودليل لممارساتها، وهكذا وجدت أعمال شكسبير صداها الكبير في أرقى أماكن المدينة وأهلها سواء كانوا ملوكاً أو من عامة الناس. ومثل هذا فعل بعده النرويجي -إبسن - في رائعته المعروفة - بيت الدمية - تلك المسرحية التي خلخلت الأنظمة والأعراف وأحدثت تحولات جذرية في تقاليد المدينة وقهقهة البالية التي كانت سائدة يومذاك. والتي دقت ناقوس الخطر في بنية المجتمع الأوروبي فيما بعد. وكذلك فعل - أوجست ستريندبرج - السويدي بأنسته - جوليا - التي أثارت السخط والجدل، أن هذه الأعمال وغيرها ما هي إلا نماذج مهتمة من صور المسرح الطليعي الذي أعاد تشكيل حياة الإنسان داخل البيت البرجوازي المألوف.

ويتواصل المسرح بتجاربه المتنوعة التي راحت تتمثل عوالم المدينة من الأعماق لتعيد بناءها وصيورتها ولنا من تجارب التعبيريين والرمزيين وأصحاب مسرح الملامعول والقسوة والمسرح

شعوريا ولا شعوريا لمبدأ تناقض الطبيعة - الثقافة، انه التناقض بين نمطين للحياة، واحد تابع للصحراء وآخر تابع للأرض المزروعة، والعلاقة بين الطبيعة والثقافة لم تكن غير محتملة لسكان الرافدين، لأن اساطيرهم تركز على الفرق بين الأرض القاحلة والأرض الخصبة كما تركز على الآلهة المسؤولة»(٩) ويستدل على هذه العلاقة من خلال شخصية - انكيكو - كائنات متوحش من الصحراء المدجن والبري تقابل شخصية جلجامش ابن المدينة الذي خبر أساس الحضارة وقطع اشواطاً في دروبها.

تبدأ أحداث الملحمة بوصف أسوار المدينة الدفاعية التي تم تشييدها قبل حكم جلجامش بزمان، ولكن الملحمة في أكثر من إشارة نجد أن جلجامش كان يحرص على حماية المدينة والأسوار التي تحتضنها بوصفها وسيلة الدفاع وحامية أوروك وشعبها من كل غزو أو اعتداء.

ولكن لماذا تشييت جلجامش بأسوار مدينة أوروك؟ بعد إن عجز جلجامش عن الوصول إلى أمل يهديه لحلم الخلود عندما فقد العشبة التي جلبها بعد طول عناء وجد في المدينة وإسوارها بدلاً ما يثبت به كوعد للشهرة والذكر الحسن من بعده وهذا ما يحقق له سر الخلود المنشود، لقد اعتمد الحكمة وتوصل لمعرفة الذات والكون.

ويمكن أن نستدل على إشارة أخرى تدل على تحول جلجامش من حاكم مستبد وظالم في أول حكمه إلى راعٍ لمصالح شعبه من خلال موقفه مع الراعي الذي يأتي إليه طالباً الحماية من خطر الوحش الذي كان يهدده ويخرب الشباك والفخاخ التي كان يقوم بنصبها لصيد الحيوانات البرية، إذ سرعان ما يلبي جلجامش طلبه ويذهب لتجديته، حيث يدير خطة تمكن بها من اقتناص الوحش والقضاء عليه وبذلك انتقد الراعي من خطره وشورره.

ومن العلامات الأخرى التي تدل على عمق العلاقة بين البطل ومدنيته التي كان يحرص على أمنها وحماية أهلها تتجلى بعد انتهاء النزال الحامي الذي تم بين جلجامش وغريمه انكيكو والذي ينتهي دون خسارة أي من البطالين، عندها يتوقف الصراع ويقرران أن يصبحا صديقين يداfeعان عن المدينة

والأوديسة - لليوناني هوميروس بثمانية قرون، إن ملحمة جلجامش مقسمة إلى اثني عشر لوحاً فخارياً وقد وجدت الألواح في مكتبة الملك - آشور بانيبال - تحت أنقاض القصر الملكي ببنينوى، ويعتبر هذا النص الأخير وشبه الكامل للمحمة حيث يمكن قراءته بطريقة متسلسلة تتبع للقارئ حبكة واضحة عبر صراع بمستويات شتى.

تكشف الملحمة العلاقة الوثيقة للمدينة - أوروك - والبطل - كلكامش - الذي يرد اسمه في ثبوت ملوك سومر كملك لمدينة أور من الأسرة التي حكمت بعد الطوفان.

ويذكر الباحث فراس السواح بأن «العقيدة الأدبية الأكاديمية قامت بجمع حكايات جلجامش السومرية وحكمتها في نسج رائع مع إضافات من ابتكار الكتاب الأكاديميين الذين خرجوا علينا بملحمة متكاملة هي درة الأدب للقدم»(٨).

إن الملاحم ولما تتوفر عليه من قوة دينامية متحركة وكونها مصدراً رمزياً إنسانياً تجعلها تتواصل من عصر لآخر ومن جيل إلى جيل. وهذا ما نلحظه في ملحمة جلجامش التي تعمل خصوصية ثقافة كونيّة أنثروبولوجية لها قدرة اختراق التاريخ والحضارات، أنها ذاكرة جماعية تمثل رؤية الكون عبر نظام أدبي وفني مشحون بالرموز والدلالات التي تحمل المعنى الجمعي.

إن هذه الملحمة التي تعد أقدم نص تراجمي في العالم شغلت اهتمام الباحثين والكتاب والمفكرين والفنانين العرب والغربيين لسمو أفكارها الفلسفية التي تتناول الأسئلة الجوهرية عن الحياة والوجود والوعي بالماضى والمستقبل، أنها تتعرض عبر لوحاتها إلى صراع الإنسان ومحاوّلته بلوغ المستحيل من خلال كيفية التثبت بالبقاء، ولكن هذا المنال ورغم ما يقدم أراه من توضيحات وركوب المخاطر والصعاب سرعان ما يتلاشى ويصبح مجرد وهم لكنه يستبدل بخلود من نوع آخر، خلود يجسده فعل الخير والانتماز الذي ينفع الآخرين وهو ما يقوم به جلجامش وفاء لمدينته وأهلها وهو فعل الحياة والاكتشاف الحقيقي للبقاء.

يقول - ج. اس كيرك - «إن ملحمة جلجامش في شكلها الأكاديمي المنظور تعني إلى حد ما تجربياً

بين صاحبة الحانة وجلباش عندما توضح له
هباء بحثه عن الخلود.

صاحبة الحانة: إلى أين تسعى يا جلباش؟

فالحياة التي تبغي لن تجد

حينما خلقت الآلهة

قدرت الموت على البشرية

واستأثرت هي بالحياة « - ١٠ -

الى جانب ملحمة جلباش ظهرت نصوص اخرى
مثل - رثاء اور، نزول عشتار الى العالم السفلي،
موت البطل مردوخ . وقد مثلت هذه النصوص امام
الجمهور البابلي في الأعياد والمناسبات وبالنسبة
لملحمة جلباش فقد اقتصر التمثيل فيها على
الاجزاء التي تتوفر على الصراع والفعل اما الاجزاء
السردية فقد كانت تقرأ كما هو الحال للقصص
والحكايات ولكن هذه الملحمة «ولما جعله من
مضامين وافكار فلسفية وإنسانية عالية جعلها
تنتقل الى اداب الشعوب القديمة الاخرى وانتجت
على غرارها اعمالا مثل : هرقل، أخيل، الاسكندر ذو
القرنين، اوديب وغيرها» (١١)

وكذلك شغلت هذه الملحمة اهتمام الكتاب والشعراء
والمرجحين المعاصرين في شتى انحاء العالم
لاسما بعد ان ترجمت الى معظم اللغات العالمية
ومما ساعد على ذلك هو تطور المنهجيات المقارنة
والحديثه وتطبيقاتها في الادب والنقد والفلسفة
والفنون المتنوعة اضافة الى ما تتمتع به الملحمة
ذاتها من مميزات ابداعية ومبررات جوهرية سهلت
عملية اعدادها وتحويلها الى المسرح وكما يحدد ذلك
-ادمير كورديه - «بقصر نص ملحمة جلباش
الذي لا يتطلب تمثيله اكثر من ساعتين وكذلك خلوه
من الوصف المطول والسائد في الادب الملحمي
القديم وكثرة الحوار والمشاهد الحسية التي يسهل
عرضها على المشقة الى جانب قلة الشخصيات وتنوع
تكوينها النفسي، ومحدودية المكان الذي يجري فيه
الفعل وتنوع مستويات الصراع فهناك صراع
عمودي بين جلباش والآلهة إنانا وصراع افقي
بين جلباش وانكيود وصراع سايكولوجي داخلي
بين جلباش وذاته» (١٢)

ان هذه السمات والملاحم التي تتميز بها ملحمة
جلباش ما زالت تجتذب الكثير من الفنانين

بكل ما أوتيا من قوة معاً، ومن هنا تبدأ رحلة
مشتركة يواجهان فيها -المارد - خمبابا - الذي
يسكن غابة الارز والذي يحتكر الغابة ويمنع اهل
المدينة من الوصول اليها ويقوة جلباش وصاحبه
انكيود ينتصران عليه وبذلك تتخلص المدينة من
بطش هذا الوحش فيفسد المدينة فرحاً وأمناً
وهدهوا.

وتتجسد حالة التألف والايثار بين جلباش وابناء
اوروك واضحة المعالم من خلال امنيات البطل بأن
يستطيع الحصول على تلك النبتة التي وصفها له -
اوتونايشتم - بطل الطوفان والتي من شأنها أن
تعيد الشيخ الى صباه لمعطيها الى كل شيوخ المدينة
لاستعادة شبابهم من جديد.

وحول هذا يذهب فراس السواح الى إن جلباش
الفردي لم يؤسس لفرديّة فوضوية خارجة عن الكل،
ساعية وراء اهدافها ورغباتها المستقلة والمتضاربة
مع غايات الجماعة والبهت الانساني المشترك، لقد
جعل من نفسه النموذج الذي يمكن لأي شخصية في
الجماعة أن تتشكل على نمطه ليعود المجتمع فريقاً
من الاحرار لا حيواناً بألأف العيون، لقد تطور من
الفرديّة الفوضوية الى الفرديّة الجماعية المنظمة،
من الاهتمام بالمصير الخاص الى العناية بالمصير
الانساني.

الرؤى الاخراجية للملحمة (المدينة وتأويلات العرض المسرحي)

لقد اثبتت الدراسات الاثرية ومن خلال الاختام
الاسطوانية من النحت البارز وجود مجموعة
نصوص تشير الى مشاهد تمثيلية صورت اجزاء من
الملاحم التي يعود تاريخها الى عصر فجر السلالات
٢٨٠٠ - ٢٤٠٠ قبل الميلاد وقد أنتجت الحضارة
البابلية السومرية عدة نصوص تتوفر على الملاحم
الدرامية القوية والظفرس الدينية التي اعتمدت
بلغتها على الشعر المرسل وهذا النوع من الشعر
يخضع كما يشير الباحث والمفكر طه باقر «انه فن
خاص من النظام والتأليف يتكون من أبيات قوام
كل بيت من مصرعين - الصدر والعجز وكان
موزوناً، لكنه غير مقفى، ويغلب على أوزان شعر
الملحمة ان السطر الواحد منها يتألف من أربعة
اوتاد كما نلاحظ ذلك في حوار ملحمة جلباش

تقديم هذا النص عدة مرات وفق رؤى متنوعة سنحاول الوقوف عند أبرز التجارب المسرحية العراقية التي تعرضت لهذا النص التاريخي الملحمي مستشرفين فيه الحضور المكاني متمثلاً بالمدينة والعناصر المكونة لها. والعلاقات المتشابكة بينها والازاحات المكانية المتبدلة بكل مستوياتها وتمثيلاتنا والتي تخلف بالثالي قيمة الخطاب وما يحققه من اثر عبر قراءاته وتأويلاته.

ومن بين العروض الكثيرة التي تناولت الملحمة اخترنا هذه النسخة وذلك لتوفرها على جوانب ابداعية وتجريبية وحضور واضح للسمة الابتكارية في معالجتها الإخراجية ولكونها تنسجم واهداف البحث عبر سؤالنا عن دلالات المدينة في العرض المسرحي وكيف تم تجسيدها عبر التكوينات والبنى المسرحية ضمن العروض الاتية؟

أولاً : رثاء أو - خراب المدن

شكل هذا العرض بمجمل معطياته الفنية والفكرية مرثاة للمدينة العدمية، وجاء النص على هيئة قصائد غنائية تنسب لشهداء وندوا بحملة الملك - نبوخذ نصر- وكانوا يفتشون بالبكاء على ما ألت اليه مدينتهم وما اصابها من دمار وخراب.

قام بإخراج العرض المخرج عوني كرومي. الذي يحسب له قصب السبق في الانتباه لهذا النص ومعالجته درامياً وقد اضيف عليه رؤيته الإخراجية في ابراز ما يتعلق بالجوانب الاساسية لجوهر حياة المدينة، اذ قدم مكاناً مدمراً فاقد لشروط حيويته وتواجده، إن صياغة المكان جاءت بما يتفق وروح الدراما التي يكتنفها النص وما تحفل به قصائده المفناة، اما على مستوى التكوينات البصرية فكل ما هو موجود في فضاء العرض من مفردات وعناصر وعلاقات يوحى بما وصل اليه حال المدينة من وهن وخراب.

بدء العرض من نهاية الحدث اي ان النص جاء بناؤه وفقاً للنتائج التي ألت اليها الاحداث، فدلالة الرموز والايحاءات المنبئة في السياق وما يتشكل عبر التكوينات البصرية للعرض كلها تشير الى معنى واحد هو الخراب الذي اصاب المدينة بعد ان كانت ذات شأن ووجود.

لتقديمها بسبل شتى فقد قدمت برؤى واقعية وتاريخية وتجريبية بالايهام والاشارة والحركة والرقص والرسم واستخدام الاقنعة والاويرا والموسيقى والغناء وما الى ذلك من امكانيات تعبيرية متجددة.

وقد كان للمخرجين المسرحيين العراقيين النصيب الاوفر في تناول هذه الملحمة وتقديمها برؤى ومعالجات فنية وجمالية عديدة مما جعلها نصاً خالداً ومتجدداً شأنه شأن الاعمال الابداعية التي شكلت جزءاً مهماً من منجزات الحضارة البشرية.

وعبر بحثنا هذا سنحاول دراسة الرؤى الإخراجية المسرحية للملحمة وكيفية تملّظ صورة المدينة فيها وابعادها الفكرية والجمالية ضمن صياغات الفضاء المشهد وتوابعاته المختلفة باختلاف مستويات التعبير وتعدد الدلالات في العروض المسرحية العراقية المختلفة.

لقد عكس المسرح صورة المدينة بكل تعقيداتها، وتشابك علاقاتها مستثمراً كل الفرص المتاحة لعربة التعبير، وهذا جعل منه معياراً وتديناً في أن مما داخل المجتمعات لاسيما المدن المفتوحة والمتحركة بالابداع والعطاء الذي ينجزه المجددون والمطالعون عبر تجاربهم المسرحية التي ما عادت تنقضي الى الحيات والمادي بل أخذت تنحو باتجاهات مبتكرة، توظف عناصر العرض وفق بني ومنظومات مغايرة بحيث ان هذا التجاوز طال البنى الشمولية لمعمارية العرض وتعدى الصدود المادية نحو آفاق الامكنة التي تشتملها بنية الحدث في مدن الواقع.

ان التجريب في الفضاء واستثمار امكان غير مألوفة في بنية العرض لهُ امر شغل باب المسرحيين منذ اواخر القرن التاسع عشر ولما يزل حتى الآن.

وقد اجتهد عدد كبير من المسرحيين للوصول الى فضاءات تستوعب طموحاتهم وأفكارهم واذا كان النص يبين المدينة بالكلام المكتوب فالإخراج او نص العرض يعيد صياغتها عبر تركيبات بصرية جمالية وفكرية معاً.

ومثلما تنوعت تجارب العرض في الشغل السينوغرافي والاداء التمثيلي والعلاقة مع المتلقي طال هذا التجريب مختلف النصوص السردية. وقد كان لملحمة جلجامش نصيب اوفر منها، اذ تم

ثانياً : الطوقان

الإنسان دون أن يقترب ذنباً، هذا الواقع التراجيدي يجعله دائم الثورة باحثاً عن سر بقائه وخلوده، ليس الخلود السماوي وانما لبثاء سعادته على الأرض.

أن خطوط الصراع هنا تتداخل بمستويات عدة فإذا كان صراع أهل اوروك ضد كل أشكال القهر والظلم والاستغلال تنتهجة بطش جلعاش وعبيته بأمن المدينة واستقرارها في مرحلته الأولى إذ وصل به الحد إلى إنه عبث فساداً بالمدينة وسكانها وهذا الجانب شكل المحور الأول في بنية الصراع، أما خط الصراع الآخر فيتمثل بمقابلة جلعاش لغريمه انكيدو، لكن هذا الصراع لم يستمر طويلاً، إذ سرعان ما يتحول إلى إتفاق واتلاف ورفقة بين البطلين بعد أن ينتهي الصراع إلى تكافؤ الطرفين دون حسمه لصالح أحد منهما. الخط الأخرى في مستويات الصراع يكون مع الوحش خمبأبا المترعب في غابة الأرز، ولكن الخط الأبرز في هذه المستويات هو صراع جلعاش مع الآلهة - إيانا - ويمكن تسميته بالصراع الأشمل الذي كانت نتيجته سلباً على جلعاش ومدينته -أوروك - المتنافسة مع مدينة - لكش - التي تساندها إيانا للاطاحة بحكمه وإسقاط مدينته.

إن المدينة هنا بمثابة البؤرة المركزية للصراع وتتخذ العلاقة بين المدينة والبطل محورين ففي الحالة الأولى تكون بؤرة طاردة - صراع جلعاش مع الآخرين - وفي الثانية بؤرة جاذبة - صراع جلعاش مع ذاته - لا سيما بعد أن يدعن أخيراً لرأي واحد أدركه بعد طول عناء مفاده إنه لن يحصل على الخلود وما يبحث عنه محض سراب، وإن الرجوع للمدينة والاهتمام بشعبها هو السبيل الوحيد الذي يجعل جلعاش ينال ما يصبو إليه من مجد وشهرة وخلود في الأرض.

حافظ هذا العرض عبر رؤيته على محتوى النص دون حذف أو إضافة فجاء عرضاً تفسيرياً للملحمة، حرص فيه المخرج على تقريب الأجواء الملحمية من خلال عناصر العرض الذي قدم في مسرح صغير جداً مقارنة بما يتطلبه فضاء الحدث وتطلب هذا معالجة ذكية لاستيعاب بناء المشاهد وتجسيد حركة المجاميع والإحياء بالجو العام من خلال

هذه المسرحية كتبها عادل كاظم معتمدا لغة خطاب حدائي يستند إلى خلفية تاريخية ضاربة في القدم وإخراجها إبراهيم جلال للفرقة القومية العراقية عام ١٩٦٦ وفق أسلوب يقوم على معطيات مسرح برخت ومنظوراته التجريبية والاسلوب الواقعي الخيالي المستمد من منهج ستانيسلافسكي. وقد حاول المخرج أن يضيف على هذا النص رؤية معاصرة من خلال اسلوبية الربط بين زمنين، زمن الملحمة - الماضي - والزمن المعاصر ، فالنص يشير إلى حالة الصراع الدائر بين البطل - جلعاش - من جانب والآلهة من جانب آخر، ولكن الرؤية الإخراجية تتعطف بالحدث لتحيله إلى زمن آخر تعيشه المدينة الجديدة التي عادت للنهوض بعد فترة من القهر والاستعباد حيث أن جموع الشعب تنال اضطهاد الحاكم الطاغية وجوره، وتوحي دلالات العرض إلى زمن ما بعد ثورة تموز عام ١٩٥٨ في العراق، أن تطور الحدث وبنية المشاهد التي اكتست بالتوظيف الجمالي لمفردات العرض - الممثل، الزي، الضوء، المؤثرات الصوتية والموسيقية - تشير دلالاتها ضمن منظومة العرض المتناغمة إلى إمكانية الخروج على تقديم معالجة فكرية وفنية وتقنية متطورة منحت المتلقي فرصة للمشاركة في تفسير مجريات الواقع بأسقاطات معاصرة ورائنة وهو ما يهدف إليه الفن الجاد والملتزم بقضايا الناس وهموم المدينة، وكيف تحاول الصمود بجهود إبنائها من أجل البقاء والتواصل وهذا ماتصنعه الشعوب دائماً.

ثالثاً : ملحمة جلعاش

للفنان سامي عبد الحميد أكثر من رؤية إخراجية لهذه الملحمة حيث قدمها بعدة تجارب مختلفة، الأولى كانت في مسرح أكاديمية الفنون الجميلة - جامعة بغداد عام ١٩٧٧ وقد حاول العرض أن يجسد عبر رؤيته الإخراجية محتوى الملحمة كما ورد في النص الأصلي للمدونة والذي يتمثل بالموقف من الموت والثورة على الواقع القائم والسخط المكتوم والاحساس الدفين بالظلم. أن التساؤل المقلق والمستمر حول سبب نهاية

مختلف العناصر الدرامية فقد سعى الى تحقيق امكنة جديدة لا تمت بصلة للمكان التاريخي او الاسطوري وكذلك جاء استخدام الازياء التي اوحى بدلالات زمكانية وكشفت عن ابعاد الشخصيات وعلاقتها بالمكان المتخيل ان البناء السينوغرافي عموما تحيل المتلقي الى واقع معاش ومعاصر، في هذا العرض نستطيع ان نلمس ابعاد المدينة الماضرة التي استوعبت مجريات الحدث ومهاور الصراع بين الشخوص وما تحمله من اشارات ورموز وما توحي به من دلالات خلال المشهدية الاخراجية او عبر تفاصيل النص الخفية والظاهرة.

رابعاً: هو الذي رأى - تجربة المونودراما

هذا العرض قدم بأسلوب - المونودراما - حيث اجتهد المخرج سعدي يونس ليستلهم من الملحمة الاصل احداث نصه الذي صاغه بلوحات درامية معبرة.

ورغم بساطة مفردات العرض التي جاءت ضمن السياق التاريخي ومختزلة لتفاصيل الحدث الا انها كانت واضحة الدلالة، قام المخرج نفسه بتمثيل كل ادوار العرض مستعيناً بأدواته الادائية صوتاً وحركة الى جانب اعتماده على الاقنعة والايامه لاستبدال الشخصيات والانتقال من هذه لتلك، المكان في هذا العرض لم يرتق الى فضاء الحدث الملحمي واقتصر على احتواء المشاهد كبنية إطارية خارجية ولم يكن له حضور واضح في تفعيل الرموز وربط العلاقات لاسيما وان العرض قدم في قاعة عرض للفنون التشكيلية وليس مسرحاً تقليدياً، ان هذه التجربة تنحصر في شكل المعاولة التي قدمت بها عبر ممثل واحد والمدينة هنا كانت مجرد بنية رمزية تؤطر الحدث دون ان يكون لها تنوع مادي ظاهري يسهم في تغيير مجرى الحدث الذي يتوزع على أمكنة عديدة على الارض وفوق الجبال وتحت البحر.

خامساً: جلجامش صبيها

تنوعت اطروحات تناول الملحمة واختلفت الرؤى الفكرية والجمالية لها، وهنا نجد تجربة اخرى تستند في صيرورتها احداث الملحمة وتستلهم منها

المنابر المختزلة التي لم تكن سوى عبارة عن بعض اللوحات المتحركة والثابتة التي زينت بالرسوم والكتابات السومرية المأخوذة من الملحمة وصورها التي امتدت داخل قاعة الجمهور في محاولة لإشراك الجمهور في البنية المكانية للحدث ايضاً، واضفى عنصر الضوء والمؤثرات جانباً مهماً في الإيهام بالجو السحري وتقريب الاشكال الخرافية من واقعية المشاهد وقوة الفعل الحركي فيها لاسيما مشاهد الصراع مع شخصيات الوحش خمبابا والثور السماوي.

وبعد فترة قدم المخرج عرض الملحمة في اطلال مسرح بابل الاثري الذي يقع على مقربة من المدينة الحقيقية التي انتجت هذه الملحمة الخالدة فلما منه ان الفضاء الجديد وما يتوفر عليه من ابعاد مادية ومثخلة وارتباطه التاريخي بالحدث المسرحي ستضفي على العرض بعداً اسطورياً وواقعياً وفعلاً اسهم الفضاء الجديد في استيعاب الرؤية بما يتناسب وطبيعة بناء الاحداث رغم ان المخرج هنا قد الفى اللوحات والمنابر واكتفى بالمكان المجرد المفتوح والذي كان له اثر واضح في شحن المشاهد بصور تعبيرية ولوحات حركية لمجموعة الممثلين التي شكلت تناغماً بصويوة ادائها وتفاعلها مع الفضاء الذي غص بالجمهور القادم من بابل وبغداد والذي انشد لهذا العرض وما احتوى عليه من شفرات ورموز وايحاءات مضافة بفعل حضور المكان وطريقة استثماره برؤية اخراجية متفردة.

واعاد المخرج تقديم عرض الملحمة ولكن هذه المرة مع الفرقة القومية للتمثيل واعتمد الاسلوب الواقعي في تجسيد مشاهداتها التي جاءت وفق علاقة ايقونية مع النص الاصل ورغم الامكانات الانتاجية الكبيرة واحترافية المؤدين والممثلين الا ان هذا العرض لم يرتق الى مستوى العرض الذي قدمه طلبة اكاديمية الفنون وحيويته.

وللمخرج تجربة رابعة مع جلجامش وكانت مع القاصدة العراقية لطيفة الدليمي التي قدمت اعداداً لهذا النص ولكن برؤية معاصرة حاول المخرج ان يسحب العرض الى مدينة الحاضر وما يجري فيها من احداث وقد اعتمد في تجسيد هذه الافكار تنويعات في المعالجة الاخراجية شملت توظيف

قناعه بأنه لابد من القبول بالمصير والحدود التي رسمت له كأنسان.

سادساً: خلود جلعاش - عسكرة المكان

انها التجربة الثانية للمخرج عقيل مهدي حيث وجد في نص الشاعر - عايل عبد الله - ما شجعه على تقديم النص مسرحيا، كتب النص بـ"الغالب" كلاسيكي ينسجم وروح الأسطورة، لكنه جاء بـ"بلغة شعرية معاصرة" تضع بالدراما والتعبير والانفعال. أضفى المنظور الإخراجي لهذا النص عمقا لمضور المكان عبر توزيع الأحداث عبر افضية متنوعة منحتة دلالات ومعاني مغايرة ومعاصرة، عمد المخرج الى سحب الحدث من بعده الأسطوري الى حضوره الآني مستعينا بتحميل مفردات العرض رموزاً وشفرات موحية كما فعل ذلك مع الزورق الذي كان يستخدمه جلعاش في رحلاته وتجوّاله، إذ تم تحويله هنا الى غواصة حربية، وتحوّل حانة -سيدوري - الى بار ومطعم حديث يرتاده البحارة والجنود، كما جاء استخدام حوض السباحة - البانيو - ليكون بديلا للبحر الذي كان يستحم فيه جلعاش.

من ناحية أخرى نلمس في بنية المكان تحجيما للشخصية التي خفقتها حدود المكان الضيقة والمغلقة في إشارة الى مفهوم البطولة الزائفة واستغلال حقوق الغير، كما يرد في هذا النص ان جلعاش قد استغل موت صديقه انكيدو ليتوج نفسه بطلا من بعده، ان المدينة هنا واضحة المعالم وقريبة من ذهنية المتلقي بل انها أحيانا تكون مدينته الحاضرة بكل جدلها وشخصها ووقائعها واشكالاتها القائمة.

سابعاً : جلعاش هو الذي رفض الموت

يعد هذا العرض المسرحي الحدث للملحمة إذ انه لا يزل يعرض في مسارح السويد وهو من اعداد واخراج كريم رشيد، الرؤية الإخراجية في هذا العرض انصبت على فكرة موت البطل في شخصية جلعاش وخلود المفكر، إذ هنا تنهار ملامح الجبروت لدى جلعاش بوصفه محارباً وبطلا له من صفات الآلهة ولا يقهر، ولكن أين تتبلور جوانب هذا التحول في الشخصية وكيف؟

قراءة درامية بمنظور آخر وهذا ما تمتحه النصوص المتجددة والقابلة للتأويل والانفتاح، حيث نجد في هذا العرض الذي أعده وأخرجه عقيل مهدي يوسف ضمن ورشة الإخراج لقسم المسرح في كلية الفنون الجميلة محاولة فنية ورؤية لدمج الفقرات التاريخية لحضارات المدن العراقية القديمة - سومر، بابل - معا.

تقع أحداث النص على مساحة تمتد من بابل وسط العراق الى - أريدو - ومنطقة المستنقعات المائية في الجنوب حيث هنا ولدت أقدم الحضارات الرافدينية، لقد تداخل الزمان بالمكان في وحدة - كرونوكية - تظهت من خلال مسعى المؤلف المخرج في منح الأسطورة وصفا استباقيا للحدث عندما جعل من الصبي جلعاش ملكا، كما حرص وبعناية على توظيف الرموز التي حفل بها العرض للإيحاء الى جوهر المدينة وجوهرتها وقد تمثلت تلك الشفرات بالنخلة، الخطوط المسمارية، الاختام الأسطورية، تشكّلات الزي... وغير ذلك.

ان المعالجة لبنية المكان في هذا العرض منحتة بعدا متعاليا وسموا وهو الجانب الذي يمكن الاستدلال عليه عبر مجمل التكوينات والعلاقات داخل فضاء العرض سواء على صعيد التوظيف السينوغرافي او عبر الأداء واللوحات التعبيرية للحركة، وهنا يمكننا القول ان عرض الصبي جلعاش جاء نقهضا للرؤية الإخراجية في عرض رثاء اورمن ناحية التعامل مع بنية المكان - المدينة - فقد جاءت هنا مدينة - شمولية متنامية فاعلة - بينما وجدناها في رثاء اور- خاملة، مدينته، مدمرة.

ان عرض الصبي جلعاش برؤيته هذه يذكرنا برواية الكاتب الأمريكي - روبرت سيلفربيرك - الحائز على جائزة نوبل لاربعة مرات والذي نشر روايته - الملك جلعاش - عام ١٩٨٤ وهي الاخرى تتناول أحداثها طفولة جلعاش ومعاناته الاولى للموت، هنا يستدعي الروائي جلعاش طفلا من طلبه لحضور مأتم والده - لوكاليندا - وتستمر أحداث الرواية خلال الفترة الواقعة بين طفولة جلعاش الذي أصبح يخشى الموت، يسبب موت ابيه وجلعاش الملك الحكيم الذي يتوصل الى

فعلام تجول في الصحراء مع الحيوان ؟
 تعال أخذك الى - اوروك - ذات الاسوار
 الى البيت المقدس، مسكن أنو وعشتار
 حيث يعيش جلعامش الكامل القوة والجلو
 والمتسلط على الناس كالنور الوحيي» (١٤)
 المدينة ترد في هذا العرض كمفردة اساسية من
 مفردات المكان الذي يشهد تحولات وتبدلات وفقا
 للانتقالات الزمكانية التي يشتمل عليها الحدث
 وتطوره الدرامي، تتشكل بنية المكان على افتراض
 متخيل تدعمه المؤثرات السمعية والبصرية، والمكان
 هنا رديف للتطور المعرفي المتشكل في ذهن وعقل
 جلعامش اصلا.

خلا المنظر المسرحي من اي بناء سينوغرافي، ونجد
 ان العناصر المهيمنة في بنية العرض تقوم على
 الحكاية والموسيقى والتوظيفات المتلاحقة لمفردتي
 - العصا والبساط - اللتين كانتا محور البناء
 الدلالي لتحولات المكان وتغييراته - القصر، اسوار
 المدينة، الغابة، الزورق، المجدف، نهر الفرات، بحر
 أبسو .. فضلا عن الاستخدامات الأخرى للعصا التي
 وظفت كشخصيات متحاوره مع الشخصية الرئيسية
 ممثل - لانسو - ام جلعامش، خعبابا، شمخا
 الموس، صاحبة الحانة، اورشناهي.

لقد ساهم عنصرا الاكسسوار والملحقات المسرحية
 في تفعيل وتحفيز مخيلة المتفرج لإنشاء المكان
 المتخيل، الذي احتوى الفضاءين - فضاء الحدث
 وفضاء العرض - حيث يكون الاول معلوما ومرويا
 وموصوفا عبر الحكاية والموسيقى اما الثاني اي
 فضاء العرض فهو متشكل عبر الإيهام الجمالي
 والتشفير الدلالي الصرف الذي ينشئه المكان
 المفترض الذي يبدعه المتفرج عبر فاعلية التلقي.
 ان رؤية الاخراج في هذا العرض تأتي بمثابة رحلة
 داخلية في نفس وذهن وعقل جلعامش الذي يجوب
 اماكن عدة تضفي عليه مزيدا من اللق والحيرة
 والتساؤل - جبل ماشو، البحر، الصحراء - وتدفعه
 الى مزيد من البحث عن عديد الافتراضات الفلسفية
 لاكمال رحلته لمقاومة الموت وتبرير شروط الحياة.
 إن هذا العرض بكل رموزه اوحى لنا كمتلقين برؤية
 محاصرة رغم عمقه الاسطوري والتاريخي الذي يمتد
 لأكثر من خمسة آلاف سنة «من أول قرعة طبل الى

ان موت انكيكو - اللد أولا والصديق تاليا - شكل
 محور التحول بالنسبة لجلجامش إذ ان هذا الفقد
 لانكيكو كان باعنا للتساؤل وعاملا مهما لحدوث
 حالة الانقلاب الكلي في شخصية جلعامش الذي
 استغرق طويلا امام السؤال الاثير حول معنى الموت
 والحياة، ان موت انكيكو كان الصدمة الاولى للتعرف
 على فكرة الله:باب، اي غياب العنصر الجدلي،
 فجلجامش حين انتقد وجود انكيكو الى جانبه صار
 يشعر بالصدمة لأن انكيكو هو الذي بث فيه الحماس
 على استمرارية الفعل وتواصل النشاط المشترك،
 جلعامش الممتلئ قوة جسدية لا يدرك حتى الآن
 كيف يستثمر هذه الطاقة البشرية معرفيا، لكن
 حضور انكيكو الى جواره كان سببا لتحريك الساكن
 وتفسير هذه القدرات بأعمال وممارسات انعكست
 نتائجها ايجابيا على المدينة وناسها حيث كانت
 قبل ذلك راكدة خائنة مستغفلة، انه شرارة التحول
 والتغيير لدى جلعامش.

ان المدينة قبل مجيء انكيكو كانت اشبه بالسجن الكبير،
 تخشى بطش جلعامش وظلمه المستمر، الامر الذي دفع
 عامة الناس الى التضرع للآلهة كي تخلق ندا له
 «ان جلعامش لم يترك عذراء لحبيبها
 ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل
 ولما استمع - أنو - لشكاوهم
 دعوا - اورو - العظيمة وقالوا لها
 يا- اورو - انت التي خلقت هذا الرجل
 فأخلقلي الآن غريما له يضارعه في قوة اللب والعزم
 وليكونا في صراع مستديم لتتال - اورو - السلام
 والراحة» (١٢)

اذن وجود الشخصية القوية المستبعدة المتفردة
 المطلقة، يقابلها وجود اللد الذي سيعيد التوازن
 ويوصل على احوال الاستقرار والهدوء والسلام.
 ان معالم المدينة وتحضرها تتجسد من خلال
 شخصية المرأة التي يشير لها نص الملحمة بوضوح
 حيث تقوم - المرأة الغانية - بترويض انكيكو
 وتعلمه فن التعامل مع المرأة والحياة والحكمة بعد
 ان تذهب اليه وتمضي معه ستة ايام وسبع ليال :

«بعد ان شع من مفاتها
 كلمت البغي انكيكو وقالت له
 صرت تحوز على الحكمة يا انكيكو واصبحت مثل إله

ومعابدها وما هو اليوم يواصل مسيرته وسط تطور هائل لوسائل الاتصال في مجتمع المعرفة والمعلوماتية، وكلما تتطور المدن وتتعدد علاقاتها كلما ينعكس ذلك على مسارحها التي تجد في المدينة خطابها المتعدد الرؤى والدلالات وفاعلية المدن ومتغيراتها المستمرة تمنح هذا الفن نسفا للتواصل والبحث والتجدد الدائم

مصادر البحث

- ١- جورج، لوكاش - دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوزدار الطليعة، دمشق، البعة الثانية، سنة ١٩٧٢، ص ٢
- ٢- طه، تزيي - الفكر العربي، بولكره وإفائه الأولي، دار دمشق، الجزء الأول ص ٥٦.
- ٣- خزل، الماجدي - سفر سومر، دار الثورة للصحافة والنشر، بغداد، ص ١٥.
- ٤- بوري، لورمان - مشكلة المكان الفني، ترجمة سوزا قاسم، مجلة عين الفلوات، المغرب، العدد الثامن، ١٩٨٧، ص ٦٨
- ٥- عزيز، السيد جاسم - تأملات في الحضارة والاغتراب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٩٠
- ٦- سعيد، العائسي - حوار معه لجره وبيع شامخ، مجلة السلة، العدد الثالث، نيسان، ٢٠٠٢، ص ٥٩.
- ٧- ماضل، عبد الواحد و عامر سليمان - عادات وتقاليد الشعوب القديمة، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٧٩.
- ٨- فراس، السواح - مغامرة العقل الأولى، منشورات دار علاء الدين، الطبعة الثانية عشرة، سنة ٢٠٠٠، ص ٢٥٤.
- ٩- أمبير، كورديه - ملحمة جلجامش في الثقافة الغربية للقدمية والمعاصرة، موقع ميزور، تراث ادبي، www.mesopotamie6374.co، ص ١٠
- ١٠ طه، باقر - ملحمة جلجامش، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥، ص ١٢٠.
- ١١- عادل، منصور - ملحمة جلجامش، مرحلة الحضارات الأولى، فنون المسرح، موقع مجلة الصوت الآخر، العدد ٦٠، تأريخ ٢٠٠٥-٨-٢٠.
- ١٢- أمبير، كورديه - ملحمة جلجامش في الثقافة الغربية، مصدر سابق
- ١٣- طه، باقر - مصدر سابق، ص ٥٧.
- ١٤- طه، باقر - نفس المصدر، ص ٦٣
- ١٥- بينكت، كرتستون، جلجامش كمشروع غنائي، مجلة جامعة لوند، دراسة منشورة سنة ٢٠٠٥

آخر لحظة نجد أن هذا العرض ممثلًا بالرموز والدلالات النابعة من التساؤلات الوجودية الراهنة، فمن خلال المعالجة الأخرافية وإبتكارات الموسيقى للفنان Fridrik Myhre ودقة الأداء التعبيري والغناء والالمان للفنان - Sven Kristorson كان هذا العمل المتجانس والمكثف لغة واسلوبا، انه تجسيد لمأثرة انسانية كتبت في بلاد الرافدين في الواقع السومري والاكادي تتوجه اليوم لانساننا المعاصر في السويد فيلهم مفزاهما ويتفاعل مع حكمتها(١٥)

خلاصة

كانت المدينة وستبقى الفضاء المفتوح والمحور الاساس في تبلور وتنامي وفق العلاقة مع فضاء المسرح، انهما صنوا الارتباط الوثيق والتأثير المتبادل لانتاج الرؤى وتفعيل الافكار وتطور المفاهيم وهذا ما يجعل من الابداع المسرحي الذي تحفّضه المدن الناهضة دربا للتخوير ومناخا للتقدم والتطوير وهكذا فعلت مدن التاريخ القديم فانتجت روائع الآثار الخالدة التي اصبحت اساسا للحضارة وجسرا للتواصل والبناء، وما ساهمت به حضارة بابل لهو كبير وحاضر حتى اليوم ولنا من ملحمة جلجامش نموذج ودليل، فقد ترجمت الى لغات العالم واستلهمت عبر جميع الانواع الادبية والفنية وما زالت تقدم حتى اليوم عربيا وعالميا وفق اساليب وتيارات وتعابير شتى مما يمنحها قدرة الخلق والتجدد والاستمرار، وقد كان لنشوء المدينة دوره الفاعل في ارتقاء الانسان وانتقاله من الحالة البدائية الى مصاف المجتمع المتحضر والمسرح كان احدى ثمار المجتمع المدني حيث نما وتطور بين احضان المدينة وعاش في ساحاتها واسواقها

لينين الرملي، والكوميديا الجماهيرية



بدأ العقد السابع من القرن العشرين وقطار المسرح المصري يفقد اتجاهه ويقوة أيضا، ربما كردة فعل لهزيمة ٦٧ أو بداية مرحلة جديدة في فترة حكم السادات، وربما كان ازدهار الستينات يحتاج إلى مراجعة في مدى مصداقيته وتأثيره الحقيقي في العديد من الكتابات لنتقاد تلك المرحلة الذين عكفوا على دراسة ملامح الازدهار وأسباب السقوط مثل فاروق عبدالقادر، أو من وصف وقائع تخريب المسرح المصري في السبعينات والثمانينات في دراسة تحمل العنوان نفسه وهو فؤاد دؤابة، وما إن بدأ العقد التاسع من القرن الماضي إلا ونحن نشاهد أسماء كبيرة تعتزل النقد المسرحي احتجاجاً على الأوضاع المتردية ويكاء على لبن الستينات المسكوب تحت أقدام جنرالات المسرح التجاري الذي نما في ظل الحراك الاجتماعي أو تغير الوضع النسبي لطبقات وشرائح المجتمع في ظل انفتاح اقتصادي وهمي.

جرجس شكري

شاعر من مصر

الآن، ثم كتب في العام التالي أولى مسرحياته التي عرضت على خشبة المسرح وبدأت معها شهرته وهي - أنهم يقتلون الحمير - إخراج جلال الشراوي وتوالت أعماله، «انتهى الدرس يا غبي» إخراج السيد راضي، ثم «على بيه مظهر» بطولة محمد صبحي، وأعمال أخرى وفي عام ١٩٨٠ مسرحية «سك على بناتك» بطولة وإخراج فؤاد المهندس وتنتهي حقبة السبعينات ويبدأ لينين الرملي مرحلة جديد سوف تكون الأهم في مشواره الفني ولكن نقرأ أولاً مرحلة السبعينات في إطار الصورة السريعة التي عرضتها تلك الفترة وحال المسرح المصري وبداية خروج القطار عن الطريق والإنزلاق في ثقافة النظام العشوائي أبرز ملامح تلك الفترة، حيث ابتعد لينين الرملي عن كل هذه القضايا والصراعات القائمة، بين المؤسسة الدينية والسلطة السياسية من ناحية وفروسان مسرح الستينات ومن حاول أن يفتني أثرهم ويسير على نفس الخلفي من ناحية أخرى، وأختار لنفسه طريقاً آمناً من خلال أعماله المسرحية والتلفزيونية حيث قدم في تلك الفترة أعمالاً درامية للتلفزيون أشهرها «فرصة العمر» بطولة محمد صبحي و«حكاية ميزو» بطولة سمير غانم و«برج العظ» لمحمد عوض وحقت نجاحاً جماهيرياً كبيراً ويلاحظ اسناد البطولة لنجوم الكوميديا في ذلك الوقت وتشارك هذه الأعمال في تقديم دراما اجتماعية ساخرة، ومسلية أيضاً وتبدأ ملامح الدراما الكوميديية عند لينين الرملي في اختيار شخصية ذات ملامح وصفات محددة وسوف يحدد طابعها وصفاتها الفعل الدرامي ودائماً سوف تكون هذه الشخصية هي القوة الفاعلة التي تحرك الأحداث في أعماله المسرحية أيضاً وفيما بعد التلفزيونية والتي لا تشكك من خلال طابعها وصفاتها مع قضايا اللحظة الراهنة العميقة والمؤثرة كما كان يفعل الجيل السابق، إلا في

مايهم أن حقبة السبعينات كانت بداية مرحلة جديدة في المسرح المصري تم وصفها بحقبة السقوط وبداية التخريب، وكانت النجوم الزاهرة في تلك الفترة بدأت في التراجع نتيجة لمصادرة أعمالهم وتهميشهم مثل محمود دياب وميخائيل رومان ونجيب سرور، ليودع المسرح المصري ما أطلق عليها حقبة الإزدهار في منتصف العقد السابع الذي بدأ معه الأحداث المؤسفة لكتاب حاولوا إقتفاء أثر السابقين وطرح قضايا اللحظة الراهنة وأسئلة الواقع مثل يسري الجندي وأبو العلا سلاموني، حيث كتب الأول - ماحدث لليهودي التائه مع المسيح المنتظر - عام ٦٨ ولم ينشرها سوى عام ٨٢، وتم مصادرة العرض المسرحي في البروفة الأخيرة من خلال لجنة تزعمها رشاد رشدي عام ٧٢ وخاض الثاني معركة كبرى مع المؤسسة الدينية بسبب مسرحيته - فرسان الله والأرض - والذي ناقش فيها العلاقة المعقدة بين عمر بن الخطاب وخالد بن الوليد ويتم منع المسرحية، ليشهد بداية العقد السابع سلسلة من مصادرة الأفكار المسرحية وكان قد بدأ عام ٧١ بمصادرة ثار الله المأخوذة عن مسرحيتي الحسين ثائرا والحسين شهيداً لعبدالرحمن الشراوي، فثمة إعلان رسمي وصريح عن موقف المؤسسة من المسرح، فممنوع الإقتراب من الدين أو السياسة أو قضايا اللحظة الراهنة لتبدأ مرحلة عشوائية في الثقافة المصرية ويبدأ موسم هجرة معظم كتاب المسرح إلى التلفزيون وبعضهم لم يعد حتى الآن. وفي تلك الفترة بدأ الكاتب لينين الرملي مواليد ١٩٤٥ كتابة أولى مسرحياته - الكلمة الآن للدفاع - عام ١٩٧٣ والتي يجسد من خلالها شخصية محام شاب مثالي ومثقف، ويدفع ثمن مثاليته بأن يخسر كل شيء حتى حبيبته ويقف في نهاية المسرحية عاجزاً لا يستطيع حتى الصراخ ولم تعرض هذه المسرحية على خشبة المسرح حتى

الفصحى - ٩١ والتي يرفض التلفزيون المصري عرضها حتى الآن، ورفض مهرجان قرطاج استقبالها في تونس، مروراً بمسرحيات- أنت حر- الهمجي- تخاريف - وجهة نظر.

اختلف الأمر في هذه المرحلة واتسعت الرؤية وتجراً لينين الرملي في توجيه النقد اللاذع للمجتمع في صورة ساخرة وأصبحت الشخصيات أكثر عمقاً وتحمل ليس فقط طبائع وصفات خارجية بل قدم الكاتب قراءة لجوهر هذه الشخصيات لتطرح أسئلة وجودية على خشبة المسرح، ففي مسرحية- أنت حر- حياة مواطن من المهلاد إلى المقبرة، وأسئلته عن مفهوم الحرية من خلال علاقته مع الأب وفيما بعد مع الابن، فحين يولد- عبده - بطل المسرحية يقول هذا المونولوج الذي يحدد ملامح الشخصية منذ اللحظة الأولى: (قالوا لي بدل منازل براسي زي كل العيال/ نزلت لأمواخذة بظهري/ وأول ما عيني وقعت على الدنيا صرخت صرخة عظيمة/ كلها دهشة واحتجاج وقلت.. وا.. وا.. وا.) وإمعاناً في السخرية وتأكيد الإصرار على الحرية من الطفل الوليد يكتب المؤلف (الداية تحاول أن تداعبه فيبول عليها) ثم تبدأ الأسئلة الميتافيزيقية في صورة ساخرة ولكنها لاتخلو من العمق ويعرض حياته من خلال عناوين المشاهد التي تجسد رؤية المؤلف مثل، أنا جيت منين - الاستقلال التام - من علمني حرفاً - نهاية العالم - الغلطة التاريخية - شكوى الموظف - المجانين في نعيم - العمر ضاع -العد التنازلي، وسوف تظل عناوين المشاهد ملمحاً رئيسياً في أعمال لينين الرملي فيما بعد لينتهي النص أو العرض فيما بعد برسالة واضحة ومباشرة هذه المباشرة التي انحاز إليها المؤلف وإن يتحلى عنها في أعماله اللاحقة ومضمون الرسالة في - أنت حر - علينا أن نتحرر من قهودنا واحتقارنا لأنفسنا وجبروت العشيرة، وكما نطلب الحرية لأنفسنا نطلبها لغيرنا.

السخرية من بعض المواقف الاجتماعية، ففي مسلسل فرصة العمر والتي كانت قد كتبت من قبل مسرحية تحت عنوان -علي بيه مظهر- تعرض لشخصية المحتال الطيب الذي يتعاطف معه المشاهد ومع أفعاله الشريرة، وفي حكاية مينو الشاب الثري ابن الأكابر الذي أنفق ثروته على الملذات وراح يبحث عن ضحية من النساء تعوضه عن هذه الثروة الضائعة، أما برج الحظ فالإطار العام هو فكرة التشاؤم وحققت شخصية شرارة -الفنان محمد عوض- نجاحاً كبيراً بل وصارت الشخصية مثلاً للدلالة على شخصية المنحوس أو الذي يتسبب في نحس الآخر حتى الآن، وفي ذات المرحلة -السبعينات - كانت شهرة لينين الرملي المسرحية تفوقت على أسماء راسخة وكبيرة وكان قد اتجه مباشرة إلى المسرح التجاري ولم يتعاون مع مسرح الدولة إلا في نهاية الثمانينات، ولم تختلف شخصيات مسرحه كثيراً عن أعماله التلفزيونية فنحن أمام كوميديا اجتماعية تسفر من المجتمع أو بعض الشخصيات من خلال شخصية محورية تحمل طبائع وصفات غريبة، ففي- انتهى الدرس يا غبي - يقرأ المجتمع من خلال شخصية الغبي والمسرحية مأخوذة عن الفيلم الأمريكي-تشارلي - وفي نهاية تلك المرحلة يقرأ التغيرات التي طرأت على المجتمع من خلال علاقة الأب مع بناته في مسرحية - سلك على بناتك- وكنت أرى أن الكاتب في هذه المرحلة يقرأ المجتمع ويشاهده من خلال ثقب ضيق من خلال نقد اجتماعي وإنساني أحياناً يدغدغ المشاعر ويثير الضحك ويحقق ما يسمى بالكوميديا الجماهيرية ولكن لا يشتبك معه أو يطرح أسئلته.

وتبدأ المرحلة الثانية في مسرح لينين الرملي بتأسيس فرقة استديو ٨٠ مع الكوميديان محمد صبحي وهي مرحلة ذات ملامح مختلفة بدأت بمسرحية المهزوز ٨١ وانتهت بالمسرحية الأكثر جدلاً في مسيرة لينين الرملي - بالعربي

فما يطرحه متعارف عليه سلفاً باستثناء جرائته. لا ينكر أحد أن لينين الرملي موهبة كبيرة وكاتب كوميدي من طراز فريد يمتلك قواعد اللعبة بمهارة، ولكن انحيازه للمسرح التجاري والعمل فيه سنوات طويلة فرض عليه شروط هذا النوع من المسرح، الذي يرغب في جذب الجماهيري ودغدغة مشاعر المتفرج، من خلال الخطاب المباشرة وتسطيع الرؤية في أحيان كثيرة على الرغم من الموضوعات الهامة التي تناولها هذا الكاتب في أعمال كثيرة، ناهيك عن ألعاب المخرجين ونزوات الممثلين في القطاع التجاري، ولكن يظل لينين الرملي أهم من كتب للمسرح التجاري في مصر منذ السبعينات وحتى الآن.

لتنقضي مرحلة الشراكة بين لينين وهبجي ويدخل الأولى مرحلة ثالثة في حياته المسرحية كانت قد بدأت بوراها عام ٨٨ حين قدم المسرح الكوميدي في القاهرة وهو من مسارح الدولة عرض -عفريت لكل مواطن -إخراج محمد أبو داود والذي تناول فيه لينين الرملي ظاهرة خطيرة في المجتمع المصري كانت قد بدأت في الظهور بقوة وهي - الزار - وتناقش فكرة القرن أو الألف الذي يعيش تحت الأرض ويهرب العرض تفشي هذه الأفكار والعودة إلى الشعونة إلى الضغوط النفسية التي يعيشها المواطن

فيبدأ بمعاينة نفسه بل والخصام معها وكانت هذه أزمة - راضي عبد السلام - بطل المسرحية فكيف ينتصر على نفسه قبل أن يواجه الآخرين وكيف.. وفي هذا الإطار تدور الأحداث حيث يناقش النص من خلال قواعد التحليل النفسي إنسان هذه المرحلة، وكتب فؤاد دواره عنها في ذلك الوقت قائلاً (غير أن الذي نستطيع أن نقطع به بسهولة دون تحفظ أن الفكرة على طرافتها ليست جديدة على الأدب العالمي التي تذكرنا بها مسرحية، دكتور جيكل ومستر هايد للكاتب الانجليزي روبرت لويس وكذلك مسرحية هارفي للكاتبة الأمريكية ميري تيشيس) وقارن بين الشخصيات وأفعالها عند لينين والآخرين، وقد

ويعد أربعة أعوام وفي ٨٥ يكتب مسرحية الهيجي أيضاً بطولية وإخراج محمد صبحي ومن مفهوم الحرية إلى التساؤل الوجودي عن مفهوم الإنسان حيث تبدأ المسرحية بحوار بين الملائكة والشياطين حول سؤال سوف يكون المقولة الأساسية في المسرحية وهو هل تطور الإنسان أم ما زال هجيناً مثل الحيوانات وعلى الرغم من أن القضية تبدو وجودية والسؤال يحمل أبعاداً ميتافيزيقية دون شك إلا أن لينين الرملي وضعه كعادته في إطار كوميدي ساخر ومن خلال رسالة مباشرة تعرف طريقها جيداً إلى الكوميديا الجماهيرية من خلال المشاهد التي جاءت في صورة دروس تحمل عناوين سواء في النص أو العرض تلخص حياة الإنسان ووجهة نظر المؤلف مثل البداية - الرهان - الكذب - الفتنة - الغضب - السد - الطمع - الخيانة - الشك - وأخيراً القتل.

أما مسرحية وجهة نظر فقد اختلف الأمر مع هؤلاء العميان حين فضح الكاتب المجتمع وفساده من خلال مجموعة من العميان بطولية محمد صبحي وعيلة كامل، وعلى مستوى النص اهتم لينين الرملي باللغة المسرحية وتخلي عن فكرة البطل الذي تتحكم طبائعه في البناء الدرامي وأصبحت هناك مجموعة عميان تتفاسم الأفعال والأقوال، ونأتي إلى نهاية هذه المرحلة ومسرحية بالعربي الفصحى الأكثر جدلاً حتى الآن حين تعرضت في سفرية قاسية ومباشرة لنقد الواقع العربي من خلال مجموعة من الطلاب العرب الذين يفهمون في لندن وتجسيد تفاصيل حياتهم في قالب كوميدي لا يخلو من سفرية سوداء وحسب للعمل جرائته عام ٩١ للنقد السياسي الصريح للأنظمة العربية وتناولت هذا العمل وكالات الأنباء العالمية وخاصة الصحافة الأمريكية ولكن يبقى السؤال بعد مشاهدة هذا العرض أو قراءة النص ماذا أضاف المؤلف وماذا قدم العرض

الديكتاتورية، ورغم إعجابي بالفكرة ومعالجتها إلا أنني لم أستطع أن أمنع نفسي من تذكر رواية الكاتب الألباني إسماعيل كادريه (قصر الأحلام) والمقارنة بينها وبين المسرحية حين اعتمد بناء الرواية على الحلم من خلال بنية خيالية حيث خصصت الدولة وزارة للأحلام لمعرفة ما يدور في مخيلة الرعية، إذ يتم تقديم أحلام الشعب إلى هذه الوزارة وتصنيفها لاختيار الحلم الأقصى الذي سوف ينال الجائزة، وتدور الأحداث في أجواء أسطورية مفعمة بالرموز والدلالات التي تتناسب وفكرة مضادة ما لا يصادف ومراقبة ما لا يراقب، ومع هذا كانت هذه المرحلة هي الأهم في أعمال لينين الرملي.

أكثر من أربعين مسرحية قدمها لينين الرملي معظمها للمسرح التجاري، وليس هذا فقط بل قام بإخراج عملين من أعماله الأولى (سلام النساء) المأخوذة عن ليستراني لأريستوفاني عام ٢٠٠٤ والثانية (اهلعلوا الأنفة) وهذه كانت آخر مسرحياته. بالإضافة إلى عدد من الأفلام السينمائية بدأت منذ السبعينات ومعظمها يدور في نفس الإطار الكوميدي والسخرية من بعض الظواهر في المجتمع. ربما صورة المسرح المصري في السبعينات وموقف الدولة منه دفعت لينين الرملي إلى الدخول بقوة إلى حلبة المسرح التجاري والذي فرض عليه بدوره شروطاً خاصة، ولكنه فيما بعد دخل مرحلة جديدة تخلصت في أغلبها من هذه الشروط، وربما اختار هو بنفسه هذا النهج ككاتب كوميدي يرغب في الوصول إلى الكوميديا الجماهيرية وقد حققها، في كل الأحوال وسبيل لينين ظاهرة في كتابة الدراما الكوميديه يتفق معه البعض ويختلف البعض الآخر لكنه حقق تأثيراً اجتماعياً ملموساً من خلال أعماله. وجاء حصوله على جائزة الأمير كلاوس من هولندا لما حققه من تأثير اجتماعي في المجتمع المصري من خلال الأعمال الكوميديه.

تكرر هذا في أعمال لينين كثيراً. وجاءت مسرحية أهلاً يا بكوات عام ٨٩ في المسرح القومي حدثاً مدوياً وقيل أنها حققت أعلى إيرادات في تاريخ المسرح القومي منذ الثلاثينات وحتى الآن، وتخلّى لينين الرملي تماماً في هذه المسرحية عن شروط المسرح التجاري وكانت الرسالة من العيار الثقيل حين عاد بنادر ويرهان مائتي عام إلى الوراء ليهيبط إلى عصر المماليك ويشن هجوماً عنيفاً على الماضي بكل مفرداته ويحطم قدسيته الراسخة في الأذهان ويبرز ما كان يتمتع به من جهل وتخلّف وعداء واضح للمرأة وانحياز صريح للشعوذة والغيبيات لتقدم المسرحية إلى جانب الرسالة الفكرية متعة وإثارة لتنجح المعادلة ربما للمرة الأولى مع لينين الرملي وي طرح أسئلة الواقع في إطار كوميدي فعلى الرغم من الرسالة الفكرية الواضحة إلا أن اختيار القالب الفنتازي لها جعل الرسالة تنال إعجاب الجماهير بكل مستوياتها الثقافية ومن خلال العودة إلى الماضي يحاكم الحاضر ولا يعفى الماضي والتشبيث به من المسؤولية. وتتوالى أعماله في مسرح الدولة ويقدم المسرح الكوميدي (اللهم أجعله خير) عام ٩٧ حيث يلجأ إلى فنتازيا أخرى وهي مصادرة الأحلام ورقابتها حتى تضمن الدولة سيطرتها على المواطنين وتبدأ المسرحية والمواطن - سراج - يصحو من نومه بعد حلم طويل ويفاجأ بالشرطة تدق بابه ويتم القبض عليه وتهمة الحلم الذي راوده الليلة الماضية، وتقصر عله الشرطة تفاصيل الحلم حيث أنه أهان مسؤولاً كبيراً في حلمه وأيضاً طارح خطيبته الغرام وهذا فعل فاضح يجب أن يحاكم عليه أيضاً، فالدولة تراقب الأحلام عن طريق جهاز يلتقط ترددات المخ بمساعدة الكمبيوتر ويتم تسجيل الحلم على شريط فيديو حتى تتمكن الدولة من مراقبة الأحلام التي تشكل خطراً عليها، فبين الواقع والفنتازيا تجسد محاكمة المواطن سراج فساد السلطة والأنظمة



الكشف والإخفاء

«في فن سامية أنجنير»

استقبلت جمعية الفنون التشكيلية معرض الفنانة سامية أنجنير في مطلع أبريل الماضي بالكثير من الاهتمام نظرا للطرح الجديد الذي خرجت به الفنانة بعد اختفائها لمدة تقارب العشرين عاما. والدكتورة سامية أنجنير أستاذ مساعد للتربية الفنية بقسم الاعلام والسياحة والفنون بجامعة البحرين. وهي من مواليد المنامة، حاصلة على دكتوراة في التربية الفنية والفنون الجميلة من جامعة Pennsylvania State University بالولايات المتحدة عام ١٩٩٢ وماجستير من جامعة Bristol ببريطانيا عام ١٩٨٣، ودورات في الطباعة والسيراميك ١٩٧٤ ببريطانيا.

التحقت بجامعة البحرين عام ١٩٨٢ كأستاذ للتربية الفنية، وشاركت في عدد من المعارض المحلية والعالمية بين عام ١٩٧٠ وعام ١٩٨٠. كان رجوع الفنانة سامية أنجنير إلى الساحة البحرينية الفنية يعلن عن تجربة فنية فلسفية متفردة هي في حاجة إلى أن ترى النور. لقد ترددت الفنانة سامية كثيرا قبل أن تفاجئ الجمهور البحريني بموضوع شديد الجراءة وهو ما عبر عنه عدد من الفنانين البحرينيين المتميزين على هامش المعرض في يوم الافتتاح ومن بينهم الفنان ابراهيم بوسعد والفنان علي المحميد وغيرهما.

هدى المطاوعة

باحثة وأكاديمية من البحرين

هذا الرداء الذي يتجوع مع الريح والذي يكاد أن يتحول إلى لُجْنة قد تعطي للمرأة إحساساً بالعمرية لا بالقدرة. فورة اللوز التي تخفي وتكشف جسد المرأة التي تقابل الداخل إلى المعرض هي ورقة خريف.. ورقة الخريف بجفافها تتدلى لتحلل معها الكشف أو الانزياح من الطريق كما تنزاح الورقات الجافة بفعل الريح ولعل الأمر نفسه مع العباءة التي كانت تشبه خفة أوراق الخريف بوصفها تنحسر بسهولة عن الجسد بفعل الريح.. وعلى الرغم من خفة هذه العباءة وشفافيتها، إلا أنها مزدوجة المعنى... فأحياناً ترى الجسد منطلقاً تحتها وأحياناً سجيناً في كنفها لدرجة التعتير والسقوط وفقدان القدرة على الحركة في مواقف مختلفة جسديتها الفنانة تجسداً بارعاً من خلال استخدام فن ترائي قد اندثر مع الوقت وهو فن صناعة «الكردية» أو «الكرادي» وهي العرائس القطنية. وعلى الرغم من أن كلمة كردية قد تفيد بالتلاحق الثقافي الذي عاشته البحرين مع الشعوب المختلفة التي وطئت أرضها، أو الشعوب التي اختلط العرب الرحالة بها، إلا أن فن صناعة العرائس من القماش المشوي بالقطن صار من مهيمن البيئة البحرينية بمرور السنين. لقد كان الكثير من السيدات والصباهي البحرينيات يتقن هذه الصنعة الجميمة التي كانت تمتاز بالصبي الدفء والجمال كونها تجسد علاقات المجتمع المتماسكة. ومع كل أسف لم يعد لهذا الفن أي أثر واستبدل بالدمى البلاستيكية التي تجسد الصبي الأمريكية الشقراء «باربي» أو «ساندي» مع كل مفردات حياتيهما التي لا تنتمي للثقافة البحرينية المتراكمة عبر قرون، وبذلك فقد الأطفال بعض المفردات الجميمة التي ترتبط ببيئتهم، وفقدت السيدات من كبار السن البهجة التي يستشعرنها عند قيامهن بصنع مثل هذه الدمى الجميلة التي يلبسها أبنائهن التقليديين باستخدام البقايا من الأقمش الملونة الزاهية لإدهائها إلى الحفيدات أو الصغيرات من بنات الأقارب والجيران.

أين الرجل؟

قد يتساءل زائر المعرض عن موقع الرجل في فن سامية أنجنير. بينما احتلت المرأة كل المساحات في المعرض وغاب جسد الرجل فلماذا؟ تتركنا الفنانة سامية أنجنير لنخمن الإجابة. هل يكمن الرجل في

لقد استخدمت الفنانة خامات من البيئة المحلية بأسلوب في غاية التفرد، ووظفت توظيفاً إبداعياً جديداً على نحو ما نجده في لوحة ورقة اللوز الجافة بخفتها عاكسة بذلك طبقات من المعاني الفلسفية التي تبوح بقوة رسالة الفنانة سامية في هذا المعرض. كما أن ورقة اللوز هذه تجسد الكشف والإخفاء بصورة ذكية توحي بمفهوم صوفي موارب. هذه النظرة الصوفية في عنوان المعرض لاحظها بعض الفنانين وأكدها الدكتور اسماعيل الربيعي، أستاذ اللغة العربية بجامعة البحرين حينما كان يتنقل بين زوايا المعرض إبان الافتتاح.

توحي ورقة اللوز المستخدمة في ٣٤ وحدة متماثلة ومتنوعة في الآن ذاته بمعايير متوازنة ومترادفة كما تظهر الطبقات السيميائية التي يجسدها رداء المرأة البحرينية التقليدي «العباءة الخليجية» وعلاقة هذا الرمز بالثقافة والدين والتقاليد ويجدلية العلاقة بين المرأة والرجل كقطبين متلازمين ومتكاملين ومتضادين في الوقت ذاته بفعل علاقات القوى ومركزية الذات بالنسبة إلى الآخر.

يثير معرض سامية أنجنير المعنى الجدلي الذي يتضمنه مفهوم العباءة البحرينية التقليدية بالنسبة إلى البيئة المحلية وبالنسبة إلى الآخر.

الخارج عن هذه البيئة. فمن وجهة نظري التقليدية محلية قد تعبر العباءة البحرينية عن الانتماء والولاء للتقاليد البحرينية الإسلامية و الرضوخ للنظام الأبوي أو البطريقي الذي يجبر جسد المرأة لصالح الرجل في الوقت الذي تتضمن فيه هذه الرمزية بالمقابل الجسد الآخر الحر الطليق الذي يستعرض نموه وفحولته في ظل تحسان التقاليد ذاتها. أما الرؤية الأخرى التي قد يلحها الآخر الغريب عن البيئة والتي تتطابق مع النظرة الغربية فقد تترى في العباءة النسوية رمزاً ضطهاد المرأة وشرطاً من شروط إخضاع جسدها لملكية الرجل وسيطرته عن طريق انقالبها بالقهود التي تعرقل حريتها وحركتها.

خارج - هذه الجدلية المطروحة، استطاعت الفنانة سامية أن تجسد خفة



العين التي تكشف ما تريد كشفه وتخفي ما تريد إخفاؤه من حقيقة المرأة؟ ربما... فعتوان الكشف والإخفاء فيه الكثير من الاحتمالات التي تجيب عن هذا التساؤل...

الكشف والإخفاء هما أيضا جسدان جدلية مزدوجة تفترض تفاعل الآخر الحاضر دائما في ذهن الفرد سواء شاء أم أبى. وعملية الكشف والإخفاء تفترض بالضرورة تواجد عين الرقيب التي هي أكثر حضورا في المعرض... هذا الرقيب ربما هو الرجل «الغائب الحاضر» في ذهن وواقع المرأة في كل اللحظات التي يتجلى فيها جسد المرأة بعريه أو بكشفه.. إذا هناك حوار جدلي بين الكشف والإخفاء ضد خلفية ذكورية مهيمنة على الذاكرة.

والرجل موجود أيضا في الجزء الآخر المكمل للمعرض. فالرجل يقتحم ضيق الأجساد بدون رتوش في شعر الفنانة سامية أنجير الذي ظهر لأول مرة وهي تقرأ بصوتها ليسمعه زوار المعرض. هنا تكتمل اللوحة ونرى الرجل الذي لم يجسد مباشرة في المعرض قد احتل معظم أو كل المساحات في شعر الفنانة سامية أنجير... عندما نتحدث سامية عن وحدتها وأرقها.. نشعر بالمساحات التي يحتلها الرجل في أعماق الفنانة... لا يمكن لامرأة أن تعلن عن أنوثتها إلا في محاورة جدلية مع ذكورية الآخر وإلا كيف يمكن أن تعرف الأشياء مادامت لا تعرف أصدائها أو الصور المقابلة لها؟

لشعر الفنانة أنجير وقفة أخرى تتناولها بالعمق الذي تستحقه. إننا من الضروري أن نشير إلى أن وجود الرجل كان في معرض سامية أنجير هو حضور عاطفي صاحب سمعه في كلمات شعرها.. ونراه في العين المراقبة للوحات التي رسمتها وللمجسّدات الفنية التي أبدعتها عن جسد المرأة وخصوصيته. لا نستطيع أن نقول إن كلمات سامية أنجير نالت من الاهتمام.. حين تم إشراكها في المعرض.. ما تستحق مقارنة مثلا بتجربة «وجوه» التي فاجأنا بها الفلاحي العبدع قاسم حداد وإبراهيم بوسعد، وخالد الشيخ وزادها جمالا أداء الشاعر أدونيس بصوته الفخم الذي رغم جماله كان له أثر رجعي بالنسبة إلى تسويق العمل جماهيريا، نظرا لاعتبارات تتعلق بالحقوق الفكرية واعتبارات أخرى تخص منتج العمل ما جعله حصرا على النخبة وغير معروف أو متداول

بالنسبة إلى العموم... إن مقارنة تجربة سامية أنجير الثنائية مع تجربة «وجوه» الرباعية قد تكون مقارنة غير عادلة خاصة فيما يخص التزاوج المتقن بين الفنون الصوتية والسمعية والبصرية التي بدت في الفيديو الذي غامر بإخراجها الفنان عبدالله يوسف مستخدما خلفيته في فن السينما توغرافيا والذي أضفى فيه على العمل بعدا إضافيا ضروريا بالنسبة إلى المتلقي الذي لم يعايش العمل وقت العرض ويستوعب التجربة المعقدة التي خاضها الفنانون الخمسة «قاسم حداد، وإبراهيم بوسعد، وخالد الشيخ، وعبدالله يوسف، وأدونيس».

وعلى الرغم من اختلاف التجريبتين تجربة الكشف والإخفاء لسامية أنجير ووجوه كان من الممكن أن تأتي تجربة سامية الثنائية أكثر خصوصية لو كان الإخراج الفني للشعر والموسيقى نال العناية التي يستحقها. فالتقنيات الصوتية والموسيقية المستخدمة لإنتاج العمل كان ينقصها الاتقان، فلم يسهم شعر سامية في إبراز جماليات العمل بالشكل المطلوب. قد يكون عامل الوقت ضروريا لنسج إخراج العمل الموسيقي بجانب العمل التشكيلي. ومع كل ذلك يبقى لنا أن نشيد بجرأة الفنانة على اقتحام المضمار الفني من أوسع أبوابه.

إن خروج سامية أنجير من دائرة التردد والإقدام على المجازفة بإعلان فنّها شعرا وتشكيلا أمام الجمهور البحريني المحافظ يستحق بحد ذاته التصفيق. ويبقى

أمام سامية أن أن تطرح تجربتها الشعرية مطبوعة أيضا لتلقى الاهتمام الذي تستحقه، خاصة وأنها قد أفرجت عن الهم الأكبر لها ألا وهو التجربة التشكيلية الضخمة التي عاشتها أكثر من ثلاثين عاما دون أن يتعرف عليها الجمهور والجمهور البحريني المتذوق للفن العالمي في حاجة إلى أن يرى تجربة سامية أنجير كتجربة رائدة للكشف عن مواضيع وقيم يتردد الكثير من الفنانين البحرينيين في طرحها أمام الجمهور المحافظ إن الخوف من مواجهة الآخر أو الخشية على الآخر من وقع الصدمة، له



أن تفرح وتزدهي بأنوثتها... لكنها تقع أرضا كسيرة
الضاطر دون أن تجد من يجبر بخاطرها أو يعيد إليها
القدرة على الوقوف مرفوعة الرأس... الثياب البيضاء
الفضفاضة ... الجذائل الطويلة تجعل هذه المرأة أشبه
بالحوريات الموعودات اللواتي يحلم بهم الرجال في
جنة الخلد... لكن المرأة الحاملة في هذا العالم تظل
عاجزة ووحيدة وغير فاعلة... تطلق وتسقط منكبة على
وجهها بلا حراك...

في أربع وثلاثين لوحة تحكي سامية أنجنير قصة هذه
المرأة سجيئة المجله بالنقاء والبياض... المرأة سجيئة
الصندوق الزجاجي ذي اللون الشفاف الذي يذكر
بسجن جدران من زجاج... وتتدأى الى ذاكرة القارئ
في نصوص سامية أنجنير التشكيلية صور ونصوص
أخرى تتقاطع مع الصورة التي جسدتها الفنانة في
معرض الكشف والاختفاء... فمثلا يرى المتلقي المرأة
المحجوزة في العلبة الزجاجية شبيهة بجوهر أو
ماسة كما يحلو للذاكرة الشعبية أن تراها... وقد يراها
الرائي أيضا كأسيرة في سجن غير مرئي ، يجعلها
عاجزة عن البوح بأحلامها أو التعبير عن أجزائها... أو
ربما هذه المرأة المستحوزة أبدا على ذاكرة الرجل
وذاكرة المجتمع بشكل عام تتحول في معرض سامية
أنجنير الى تحفة ليرى المتفرج بوضوح أحلامها
وطموحاتها ومحاولاتها المتواصلة للتخليق... كما
يرى أيضا سقوطها وإرتطامها بالأرض دون أن يحرك
هذا الألم المتواصل أي ساكن في هذا الأخر المراوغ،
الذي يحاول ألا يرى... إلا أنه يرى كل ما يحدث
بوضوح... وهنا أيضا تفاجئنا الفنانة بجذلية الكشف
والاختفاء...

نساء ينهمن كالطمر من بوابات خفية... نساء تنثقب
منهمرة ومتوجة كبحر من زوايا خفية مظلمة معتمة
أحيانا ومضئبة أحيانا أخرى... لكنها أجساد شفيفة
تنساب بخفة وحزن وبدون ضجيج تماما كينابيع
المياه العذبة التي كانت تزخر بها أرض دلمون ...
نساء تنثقب من اليابسة ومن البحر وعلى جناح الريح
وفي كل الأزمنة... نساء تملأ كل المساحات بأجسادهن
العارية... لا ترى عريهن النحيل... فليس في الكشف
فضح... هناك جسد وحسب... نساء طويلات... نساء
قصيرات... نساء نهيفات... نساء مقلبات... لكنها
أجساد مسالمة... لا تعلن حربا على أحد... مجرد أجساد
كانت بشرية جميلة تماثل أي كائنات جميلة أخرى

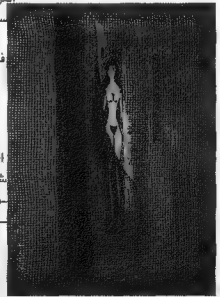
أيضا تبعاته التي تفقد الفنان فرصته نحو التطور
والنضج... فلا يمكن للفنان أن ينمي ويطور فنه وأداته
بمعزل عن الجمهور... السين التي تخفي وتكشف
ضرورية لنجاح تجربة أنجنير وتجربة أي فنان آخر.

الصلاة في محراب الجسد

تدخل إلى المعرض فيصدمك طابور من الأجساد
الأنثوية التي أعادت الفنانة ترتيبها لتجسد فلسفتها
في الكشف والاختفاء... من خلال ٣٤ لوحة تجسد نساء
من التراث البحريني تشبه أمهاتنا وجداتنا في الثياب
صباهن حتى بعد منتصف القرن الماضي... ترى الثياب
البحرينية البيضاء التي تدرن نساء يحملن وجوها
بحرينية تحيطها هالة كثيفة مبهرة من الشعر الأسود
الفاحم المظفر في جذائل طويلة مرتبة، بينما تحيط
بالأجساد ورقة لون خريفية قد لوحت بلونها الشمس.
العباءة تصبح بلون الأرض وبلون أجنحة الطيور... إذ
يتحول لون العباءة الأسود في الواقع إلى اللون الأسمر
أو القمحي المحاكى للبشرة البحرينية... وكلاهما: لون
الورقة الأخضر ولون البشرة البشرية قد تفاعل مع
المؤثرات البهنية الطبيعية وأنتج لونا أقرب إلى لون
الأرض.

أصبحت العباءة خفيفة كجناح الفراشات... الأجنة
الهشة تتير الفضول، فهي لا تمكن المرأة من الطيران
ولكنها تجعل احتمالات الانطلاق مفتوحة على الأفق
وأحيانا تصطدم أحلام المرأة بالتخليق بالواقع
المرئي... أجنحة تهم لكنها لا
ستطيع أن تعلق بالجسد على
الرغم من جمالها الغامض...!

فماذا تريد سامية أنجنير أن
تقول؟؟ هل المرأة التي يحلم بها
رجل هذا المجتمع هي امرأة سجيئة
حلم بلا أجنحة؟ امرأة نقية طاهرة
محاطة بالطهر والعفاف والبياض
الناصع كالفلج يثقل هذا النقاء
شفاف... هذه المرأة الجميلة
بوديعة للأسف هي امرأة غير
ساعلة... تحاول أن تطير كما
تصورها بعض الجسومات... تعلق
وحيدة وتسقط من سماء الأحلام
منكبة على الأرض... نراها تحاول



جسدها عندما يتأجج بالفكر... أو يلغي الجسد الفكر عندما يتأجج بالرغبة... لماذا يكون الرجل هو الذات وتكون المرأة موضوعاً لأزلياً للتأمل دون أن يتحقق لها الذاتية الإنسانية الطبيعية التي يفترضها الرجل لنفسه؟

لماذا لا يستطيع الرجل أن يرى المرأة بوصفها إنساناً يمتلك مقومات الإنسان الكريم... الإنسان الكامل الذي له الحق في الفكر وفي العاطفة... في أن يكون عقله مكمل لجسده تماماً كما يتحقق بديهياً للرجل... لماذا هذه البداوة تحتاج إلى جدل؟

ماذا تريد سامية أنجيير أن تقول؟

ماذا تريد سامية أنجيير أن تقول؟؟؟ شئت أم أبيت... الجسد الأنثوي سيطوق أعناقكم حتى تعترفوا بوجوده؟ لن تستطيعوا شجب الجسد بمجرد إخفائه جزئياً أو كلياً؟؟ أنتم ترون الجسد... ترونه بوضوح شديد حتى لو رمهتم به داخل الأغصان الحالكة أو وراء الدوالي المظلمة... أنتم فقط تتوجسون هذا الجسد بقدر ما تريدون إخفاءه... أنتم تكشفونه كلما ازدردتم في إخفائه... هذه الحقيقة تريد الفنانة سامية أنجيير كشفها دون زيف أو دون رتوش... «هي صادقة حتى النخاع» كما وصفها البعض على هامش المعرض... وهي كذلك حتى في روتينها اليومي لدرجة أن بعض أصدقائها يخشى عليها من هذا الصدق الذي لا يهادن ولا يساوم في عالم لا يمكن أن ينجو فيه إلا المهادنين...

تعالوا أيها المتعبون... الجسد سيؤرقكم... وأنا لا أملك لكم إلا الكشف... فهل تغامرون برؤية الواقع المضحك تفضلون الإخفاء؟ سامية أنجيير... وصلت رسالتك... والثلاثون عاماً

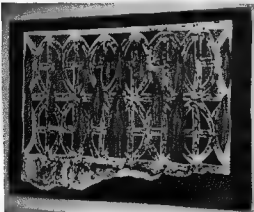
التي ابتعدت فيها عن جمهورك جعلتك تبرعين في أدائك... تنتصرين على المساحات التي تتطلبها اللوحة... تقولين ما تريدين بأسلوب في غاية الذكاء وفي غاية البساطة... تبوحين وتكشفين بكل تمكن واتقان وبراعة... واحترام... فتحية لك.

أبدعها الخالق سبحانه وتعالى فلماذا جسد المرأة يخفيها إلى هذه الدرجة المرعبة... لماذا يحتل جسد المرأة في المخيلة البشرية كل هذه المساحات التي تؤرقنا؟

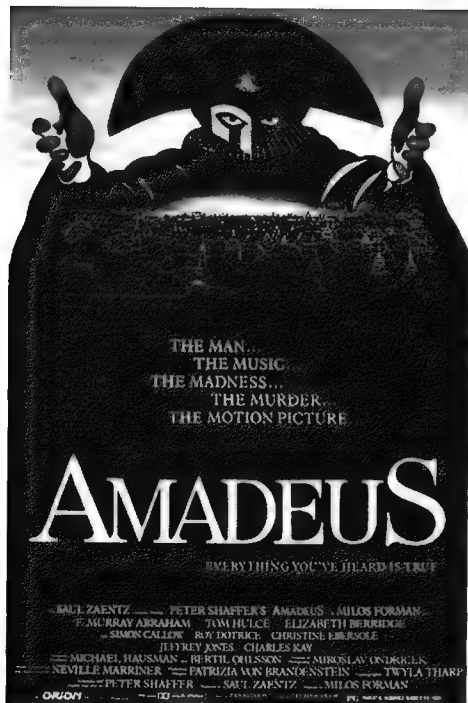
الإخفاء والكشف... الإخفاء يخفي وراءه الخوف من مواجهة المساحة التي يحتلها هذا الجسد الأنثوي في الذاكرة البشرية... والكشف هو ما تريد أدوات الفنانة أن تفعله... لقد أبدعت الفنانة سامية أنجيير مستفيدة من تركيب خامات بسيطة لتخرج بفن حديث قادر على احتلال مكانة لا تقة وسط بحر الفن التشكيلي الغني... فن التركيب أصبح يأخذ طريقه في الانتشار عالمها خاصة في الثمانينات عندما أصبحت المعارض العالمية تحظى بالتجارب الجديدة التي أضافها فن التركيب إلى تاريخ الفن التشكيلي المعاصر... لم تعد المساحة المكانية مشكلة بالنسبة إلى الفنان التشكيلي... لقد أصبح بقدرة الفنان التشكيلي من خلال فن التركيب أن يقول ما يريد من خلال لوحة لا تتجاوز بضعة سنتيمترات... وظفت الفنانة أنجيير قدراتها وخبراتها الفنية في صياغة رسالتها العميقة من خلال السيطرة على أدواتها الفنية ببراعة وتمرس عبرت بهما من قدرتها على التخاطب مع معطيات بيئتها والتعبير عنها كفنانة قديرة بأن تكون أستاذة للفن التشكيلي بجامعة البحرين.

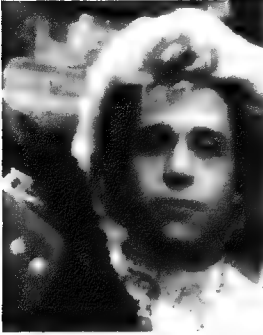
مشهد هنّي

نساء محجوزات وراء أغشية حريرية أو وراء ستائر من الدانتيل الذي يروح بقدر ما يخفي... وراء البوذج المنقح تسجن أجساد النساء وحيدات ومهملات... نساء ينهمرن مع معزوفات موسيقية كونية تشعر بهما وكأنها تغلفك في كل زوايا المعرض... سمفونية أجساد نسائية تنهمر من كل مكان فرادي وجماعات... الجسد الذي يفصل عن الرأس في لوحة رائعة مجللة باللون الأحمر المثير... وتوأم آخر مع هذه اللوحة التشكيلية الرائعة التي يتدرج فيها اللون الأحمر المثير المتوهج بدرجة صاخبة لا يملك المتذوق إلا أن يخنحي أمامها تقديراً... هنا يكمن السر... اللوحة الأخرى تحتل فيها علامة الاستفهام وهو الموضع نفسه الذي يحتله الرأس المفصول في اللوحة المجاورة... المرأة المفكرة تظل لفتاً... تظل رأساً بلا جسد... لماذا لا تستطيع عين الرجل الجمع بين الاثنين وكأن رأس المرأة يلغي



سينما





«أماديوس»

AMADIOUS

سيناريو بيتر شاهر
ترجمة: مها لطفى

مترجمة من ليمان

يحتفل العالم كله هذه السنة بالذكرى المائتين والخمسين لولادة وولفغانغ أماديوس موزارت. وبعد مرور كل هذه السنين ما زال موزارت أحد أكثر الموسيقيين الذين يستمع العالم إليهم. فقد كتب خلال حياته القصيرة جداً، خمسا وثلاثين عاماً (ولد ٢٧ يناير ١٧٥٦ ومات ٥ ديسمبر ١٧٩١) ستمائة عمل موسيقي. ٤١ سيمفونية و٢٧ كونشرتو للبيانو. وتضمنت أوبراته ثلاثاً مشهورة جداً. «زواج فيغارو»، «الناي السحري»، و«دون جيوفاني». كما اشتهر أيضاً بقداسه لراحة الموتى Requiem.

كتب أول سوناتا للبيانو في الرابعة من عمره. وكتب أول أوبرا في الثانية عشرة. يعتبر البعض موزارت أهم مؤلف موسيقي عاش على هذه الأرض. فبينما تخصص معظم المؤلفين بأنواع معينة من المقطوعات، استطاع موزارت أن يخلق أعمالاً خالدة في كل نوع من أنواع الموسيقى تقريباً. موسيقى الصوت، الكونشرتو، موسيقى الحجرة، السيمفونيات، السوناتا والأوبرا. ويسر مجلة «نزوى» أن تقدم في هذه المناسبة الكبيرة سيناريو فيلم «أماديوس» لبيرتر شافير الذي تدور أحداثه حول حياة هذا الموسيقي العظيم وأعماله.

السيناريو

داخلي - السلال المؤدية إلى غرفة استقبال سالياري العجوز - ليلا ١٨٢٣

ظلام شامل. نسمع صوتاً واضحاً لرجل عجوز يعاني من ألم شديد. إنه العجوز سالياري. يستخدم مزيجاً من اللغتين الإنجليزية والإيطالية.

سالياري العجوز: موزارت! موزارت! موزارت! سامحي ينتشر ضوء خافت ينير الشاشة. يظهر ويضيء فترى حاجزاً ومجموعة متصلة من درجات سلم من القرن الثاني عشر. ننظر إلى أسفل باتجاه حائط السلم من منظور الأرضية. في أعلى السلم يتقدم إلى الأمام شمعان متفرع يحمله خادم سالياري الخاص. بجانبه نرى طباخ سالياري يحمل طبقاً كبيراً مملوءاً بقطع كعك مسكرة ويسكوت. الرجلان مضطربان بشكل يائس: الخادم نحيل في متوسط العمر بينهما الطباخ الإيطالي متئد: الطقس بارد جداً. إنهما يلبسان شالات فوق ثياب النوم وبقايا في أرجلهما. يعدوان وهما بصعدان السلالم. ترسل الشموع ظلالها على جدران المنزل المتسلخة. من الواضح أنه منزل قديم متهاك. تدوم قطة بسرعة بين ساقيهما عندما يصلان إلى باب غرفة الاستقبال.

يحاول الخادم فتح مقبض الباب. إنه مقفل. من خلفه يتابع الصوت ارتفاعه أكثر فأكثر.

سالياري العجوز: ارحمني قليلاً! أتوسل إليك. أتوسل إليك! إرحم رجلاً خاطئاً!

يقرع الخادم الباب بلطف. يتوقف الصوت الخادم: افتح الباب، يا سيدي! أرجوك! كن طيباً الآن!

لقد أتيناك بشيء خاص. شيء سوف تهميه. سكوت.

الخادم: يا سيد سالياري! افتح الباب... تعال الآن. كن طيباً! يستمر صوت سالياري العجوز مرة ثانية، بعيداً الآن وأعلى من ذي قبل. نسمع صوتاً وكأننا شباك قد فتح.

سالياري العجوز: موزارت! موزارت! موزارت! إني أعترف! اسمع! إني أعترف!

ينظر الخادمان بعضهم إلى بعض نظرة حذر. يمد الخادم الشمعدان إلى الطباخ، ويتناول كعكة مسكرة من الطبق متدحرجاً بأسرع ما يمكن على السلالم.

قطع إلى: خارجي - الشارع خارج منزل سالياري - فيينا - ليلا

الشارع متئد بالناس. عشر سيارات أجرة باستاقها. خمسة أولاد، خمسة عشر شاباً، بوابان، خمسة عشر زوجاً من الراقصين ومزلة مع ثلاثة كلاب. إنها ليلة عاصفة. يتساقط الثلج ويدور سريعاً حول المكان. يسير الناس على

أقدامهم وهم يلقون معاطفهم الفضفاضة من حولهم بعض هؤلاء متزهون بلبسهم ملابس فاخرة: يضعون أفتحة على وجوههم أو يعلقونها حول رقابهم، وكأنهم عائدون من حفلات. الآن، ينظرون إلى واجهة المنزل القديم. الشباك الموجودة فوق الشارع مفتوح حيث يقف سالياري العجوز متوجهاً إلى السماء: رجل حاد التقاطيع، أبهى الشعر إيطالي تجاوز السبعين من العمر، يلبس ثوباً ملطخاً.

سالياري العجوز: موزارت! موزارت! لا أستطيع تحمل ذلك أكثر! أنا أعترف! أنا أعترف بما فعلت! أنا مذنب! أنا قتلتك! سيدي أنا أعترف! أنا قتلتك!

يفتح باب المنزل متفجراً. يركض الخادم وهو يحمل الكعك المسكر. يلتقط الريح شاله.

سالياري العجوز: موزارت، سامحي! (١) سامح قاتلك! الرحمة! (٢) سامح قاتلك! سامحي! سامح! سامح!

الخادم: (ينظر إلى أعلى باتجاه النافذة) لا بأس، يا سيدي! لقد سمعك! لقد سامحك! يريدك أن تدخل الآن وتطلق النافذة! يطلق سالياري العجوز به. ويتوقف بعض المارة الآن وهم يراقبون هذا المشهد.

الخادم: تعال يا سيدي أنظر ما الذي أحضرته لك! لا أستطيع أن أعطيك إياه من هنا من الأسفل، هل أستطيع ذلك؟

ينظر سالياري العجوز نحوه بازدراء ثم يستدير ويعود إلى غرفته. وقد أغلق النافذة بعنف. يحمل الرجل العجوز عبر الزجاج مجموعة المراقبين الواقفين في الشارع. فيحلقون هم دورهم به منهذهشين.

أحد الواقفين: من هذا؟ الخادم: لا أحد، يا سيدي. سوف يصبح أفضل. الرجل

المسكين. إنه تعيس قليلاً. كما تعلم. يشير بما يوحي أن الرجل قاعد للعقل، ويعود ويدخل إلى المنزل. يتابع المشاهدون حملتهم.

قطع إلى: داخلي - الأرضية خارج غرفة استقبال سالياري - ليلا

يقف الطباخ حاملاً الشمعدان في إحدى يديه وطبق الكعك في اليد الأخرى. يحمل الخادم، لا هنا.

الخادم: هل فتح الباب؟ يهرّ الطباخ رأسه خائفاً كلاً. يعيد الخادم قرع الباب.

الخادم: ها أنذا، يا سيدي. افتح الباب الآن. يأكل الكعك المسكر مما في يده، باستمتاع ويصوت عالٍ.

الخادم: مممم - هذا شيء جيد! أنه من ألد ما أكلت، صدقني! ياسيدي، إنك لا تعرف، ما تحسراً! مممم!

نسمع صوت شيء يقع أرضاً في داخل غرفة النوم

الخادم: هذا يكفي يا سيدي! إفتح!

نسمع صوت حشرجة رهيبية صادرة عن الحلق.

الخادم: إذا لم تفتح الباب، فسوف نأكل كل شيء. لن نترك شيئاً لك. ولن أتأك بالمرزبد.

ينظر إلى أسفل. من أسفل الباب نرى دماً يسيل. يحملق الرجلان به مرعوبين. يقع طبق الكعك أرضاً من يد الخادم ويتكسر أشلاء.

يضع الشمعدان أرضاً. يركض الخادمان نحو الباب مرعوبين - مرة، إثنين، ثلاث مرات - فيسقط القفل الضعيف ويفتح الباب على مصراعيه

تنطلق فوراً افتتاحية سيمفونية موزارت رقم ٢٥ (صول الصفيح/٣) عاصفة، مسعورة. ترى مايري الخدم.

قطع إلى:

داخلي - غرفة استقبال سالياري العجوز - ليلاً

سالياري العجوز: منطرح أرضاً في بركة من الدماء ويديه موس خلاقة مفتوح. لقد قطع رقبته ولكنه ما زال حياً - يشهر إليهم. يركضان نحوه. بالكاد نرى لمعة من الغرفة - كرسي قديم، مواقف قديمة مليئة بالكتب، بيانو، مبولة على الأرض - بينما يناضل الخادم والطباخ لرفع سيدهم العجوز وتضميد رقبته النازفة بقطعة.

قطع إلى:

داخلي - قاعة رقص ليلاً

خمس وعشرون زوجاً من الراقصين. عشرة خدم، فرقة موسيقية كاملة. بينما تبطن الموسيقى قليلاً نرى حفلة راقصة ازدهرت في بداية ١٨٢٠

قطع إلى:

خارجي - شارع خارج منزل سالياري - ليلاً

بينما تعود الموسيقى السريعة، نرى سالياري العجوز محمولاً خارج بيته على حمالة يحملها مراقبان، ويضعانها في عربة يجرها حصان تحت إشراف طبيب في متوسط عمره يرتدي قبعة عالية. إنه الدكتور جولدوين. يدخل إلى العربة بجانب مريضه. يستلير السائق الحصان بالسوط فتنتقل العربة عبر الثلج الذي ما زال يتساقط قطع إلى:

خارجي - أربعة شوارع في فيينا

داخلي العربة - ليلاً

تنطلق العربة عبر شوارع المدينة المليئة بالثلج. داخل العربة نرى سالياري العجوز ملفوفاً بالأغطية الصوفية، في نصف وعيه، يحمله ممرضو المستشفى. يحقن الدكتور جولدوين به حزيناً. تصل العربة خارج مستشفى فيينا العمومي.

قطع إلى:

داخلي - ممر في المستشفى - بعد ظهر متأخر.

ممر واسع أبيض نظيف. يسير عبره الدكتور جولدوين ويرفقه رجل دين في حوالي الأربعين من العمر، مهمتاً، ولكنه معتد قليلاً. إنه الأب فوجلر، قسيس المستشفى. وفي الممر الذي يسيران فيه نلاحظ العديد من المرضى... بعضهم مضطرب عقلياً بوضوح. جميع المرضى يلبسون أثواباً كنانية بيضاء فضفاضة. يرتدي الدكتور جولدوين معطفاً أسود قصيراً بينما يلبس فوجلر ثوب كاهن.

الدكتور جولدوين: سوف يعيش. صعب جداً أن يقطع الممر عنقه. أصعب بكثير مما يتخيل الناس. يقفان خارج أحد الأبواب.

الدكتور جولدوين: لقد وصلنا. هل ترغب في أن أدخل معك؟ فوجلر: كلا، يا دكتور. شكرًا.

يوميئ فوجلر برأسه ويفتح الباب.

قطع إلى

داخلي - غرفة سالياري العجوز في المستشفى - بعد ظهر متأخر.

غرفة خالية - واحدة من أفضل الغرف المتوفرة في المستشفى العمومي. تحتوي على سرير، مائدة عليها شمعة، كرسي، بيانو صغير، ومن بدايات القرن التاسع عشر. بينما يدخل فوجلر، سالياري العجوز يجلس على كرسي متحرك، ينظر عبر النافذة. يدير ظهره نحوها. يخلق الكاهن الباب بهدوء خلفه

فوجلر: أيها السيد سالياري؟

يستدير سالياري العجوز لينظر إليه. نرى أن رقبته قد لفت بشكل متخصص. يلبس ثياب المستشفى ويضع عليها الميدالية المدنية والسلسلة التي نرى فيما بعد أنها هدية الامبراطور له.

سالياري العجوز: ماذا تريد؟

فوجلر: أنا الأب فوجلر. أنا القسيس هنا. اعتقدت أنك قد تعبت التحدث إلى أحد.

سالياري العجوز: عن ماذا؟

فوجلر: حاولت أن

تتخبر لا ريب أنك تذكر

ذلك؟

سالياري العجوز: وماذا

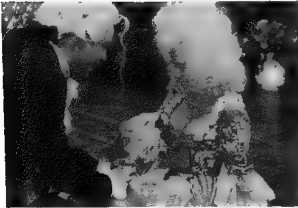
إذا؟

فوجلر: بنظر الرب هذه

خطيئة.

سالياري العجوز: ماذا

تريد؟



فوجلز: أه، أعرف هذه! هذه جذابة! لم أكن أعرف أنك أنت الذي كتبته.

سالياري العجوز: لم أقبل. أنها لموزارت. وولفجانج

أماديوس موزارت هل تعرف من هو ذلك؟

فوجلز: طبعاً. الشخص الذي تتهم نفسك بقتله.

سالياري العجوز: أه - هل سمعت هذا؟

فوجلز: كل فيينا سمعت ذلك.

سالياري العجوز (متحمساً): وهل يصدقون هم ذلك؟

فوجلز: هل هذا صحيح؟

سالياري العجوز: هل تصدقه؟

فوجلز: وهل علي أن أقبل ذلك؟

وقف طويلاً. يحدّق سالياري من فوق الكاهن، وكأنه قد ضاع في عالمه الخاص.

فوجلز: بحق الرب يا بني، إذا كان لديك ما تعترف به،

فافعل ذلك الآن! أعط نفسك شيئاً من السلام.

وقفه أخرى.

فوجلز: هل تسمعي؟

سالياري العجوز: لقد اغتيل، يا وأبتاه! موزارت! قتل

بوحشية.

(توقف).

فوجلز (تقريباً بهمس) نعم؟ هل فعلت أنت ذلك؟

يستدير سالياري العجوز فجأة نحوه، نظرة تحمل براءة متناهية.

سالياري العجوز: كان معبودي! لا أستطيع أن أنكر وقتاً لم أكن أعرف اسمه! عندما كنت في الرابعة عشرة كان قد بلغ

الشهرة. حتى في لغناغو - أصغر مدينة في إيطاليا - سمعت عنه

قطع إلى:

خارجي - ساحة صغيرة في مدينة لومباردي الصغيرة الإيطالية نهراً. ١٧٨٠

هناك إثنا عشر صيياً وعشرون شاباً في الساحة. نرى

سالياري ابن الرابعة عشرة مصوب العنق يلعب لعبة

القميضة مع أطفال إيطاليين آخرين، يترافضون حول

المكان تحت أشعة الشمس المشرقة ويضحكون.

سالياري العجوز (صوت خارجي): كنت عندك ألعاباً

صبيانية بينما كان هو يعزف للملك والأباطرة. حتى

وللبابا في روما.

قطع إلى

داخلي - صالون في الفاتيكان - نهراً. ١٧٨٠.

نرى موزارت الصبي ذا الست سنوات، مصوب العنق

أيضاً، يجلس على كرسي مزخرف فوق كومة من الكتب

يعزف على البيانو - القيثاري أمام البابا ومجموعة من

فوجلز: هل تعرف أنك قد أخطأت؟ خطأ كبيراً.

سالياري العجوز: اتركني وشأني.

فوجلز: لا أستطيع أن أترك روحاً معذبة.

سالياري العجوز: هل تعرف من أنا؟ لم تسمع في حياتك

عني، أليس كذلك؟

فوجلز: هذا لا يهم. جميع الرجال متساوون أمام الخالق.

سالياري العجوز: هل هم كذلك؟

فوجلز: اعطني اعترافك. أمحك غفران الرب.

سالياري العجوز: أنا لا أسعى إلى المغفرة.

فوجلز: يا بني، هناك شيء مخيف يطف روحك. أنزل

حمولتك وأفصح عنها لي. أنا هنا فقط من أجلك. أرجوك

كلمني.

سالياري العجوز: إلى أي حد أنت ضليع بالموسيقى؟

فوجلز أعرف قليلاً. درستها في شباهي.

سالياري العجوز: أين؟

فوجلز: هنا في فيينا.

سالياري العجوز: إذا لا ريب أنك تعرف هذه.

يدبر كرسيه باتجاه آلة البيانو، ويعزف لحناً غير معروف.

فوجلز: لا أستطيع القول أنني أعرف. ما هو؟

سالياري العجوز: أنا متدهش أنك لا تعرفه. كان لحناً

مشهوراً جداً في أيامه. أنا كتبته. ما رأيك بهذا؟

يعزف لحناً آخر.

سالياري العجوز: وهذا حكم المسرح عندما عزفناه لأول

مرة.

يعزفه بحماس شديد

قطع إلى:

داخلي - مسرح دار أوبرا - ليلاً. ١٧٨٠.

نرى مغنية السوبرانو الجميلة كاثرين كفاليري، وهي الآن

في الرابعة والعشرين من العمر، تلبس ثوباً أسطورياً

فارسياً متقناً وهي تغني على المسرح. إنها في نهاية إحدى

مقطوعات سالياري المزرقة. الجمهور يهلل بوحشية.

قطع إلى.

داخلي - غرفة سالياري العجوز في المستشفى - بعد ظهر

متأخر - ١٨٢٢.

سالياري العجوز (يهد يديه عن المفاتيح): حسناً؟

فوجلز: أنا أسف إنها ليست واضحة جداً.

سالياري العجوز: لا تذكر أي قطعة من موسيقي؟ كنت

أشهر مؤلف في أوروبا عندما كنت أنت صبياً. كتبت أربعين

أوبرا ما عدا الأشياء الأخرى. ما رأيك بهذه القطعة الصغيرة؟

بداهة يقوم بعزف جزء من افتتاحية موزارت «أمسية

وموسيقية قصيرة» (٤). يهز الكاهن برأسه، يتنسم فجأة،

ويهمهم قليلاً مع الموسيقى.

الكرادلة وآخرون من رجال الكنيسة. بجانب الولد الصغير يقف ليوبولد والده يتسم ابتسامة متكلفة وهو فخور. سالياري العجوز (صوت خارجي): أعترف أنني كنت حسوداً عندما كنت أسمع القصص التي تدور حوله. ليس عن الولد الذكي المعجزة نفسه، ولكن عن والده، الذي علمه كل شيء

تنتهي المعروفة، يغلق ليوبولد غطاء البهانو - اللقناري ويرفع ابنه الصغير ليقيم عليه. يزيح موزارت العصابة عن وجهه فنرى وجهاً صغيراً شاحباً بعينين محمقتين. ينحن الأب والأبن. يقوم ياور من اتباع البابا بتقديم طبق عطوس ذهبية لليوبولد بينما يقوم الكرادلة بالتهايل بما يناسب الحالة ومن فوق هذا المشهد نسمع سالياري للعجوز يتكلم؟ سالياري العجوز (صوت خارجي): والذي لم يكن يهتم بالموسيقى. كان يريدني فقط أن أكون تاجراً، مثله، إنساناً مجهولاً مثله. عندما كنت أقول له أنني أتمنى أن أكون مثل موزارت كان يسألني، لماذا؟ هل تريد أن تكون قريباً منديا؟ هل تريدني أن أجرك بروائي حول أوروبا كلها وكأنك مخلوق عجيب يعمل في سيرك؟ كيف أستطيع إخباره كم تعني الموسيقى لي؟

قطع إلى:

خارجي - كنيسة ريفية في شمال إيطاليا - نهرا - ١٧٨٥
موسيقى هادئة من الباروك الإيطالي - Stabat Mater
Pergolesi تقوم بغنائها فرقة غنائية من الصبيان بمصاحبة الأورج. نرى من الخارج كنيسة من القرن السابع عشر مستقرة داخل موقع طبيعي في لومباردي. حقول مشمسة، طريق مغبر أبيض وأنشجار حور

قطع إلى:

داخلي - كنيسة في ليغناغو - نهرا ١٧٨٠
تستمر الموسيقى وترتفع. نرى الصبي سالياري ذا الاثني عشر عاماً. يجلس بين والديه الممثلين الهادئين بين جموع المصلين يستمع بنشوة والده ثقل النظرات، معتد بنفسه لا يهتم بالموسيقى كما هو واضح. مسيح ضخم صارم الوجه معلق علي الصليب فوق المذبح. الشموع مضادة تحت صورته.

سالياري العجوز (صوت خارجي): حتى في ذلك الحين كنت أصاب بالدوار إذا ما تعرضت لرداك من الفتوة الموسيقية ويكاد يغمي علي.

يسقط الصبي راكعاً علي ركبته. وكذلك يفعل أهله وباقي أفراد المصلين. أخذ يحدق في المسيح الذي بدوره حدق به. سالياري العجوز (صوت خارجي): بينما كان والذي يصلي جاداً إلى الرب ليحمي التجارة كنت أقدم سرّاً أكثر صلاة كبرياء يمكن لصبي أن يفكر بها. يا إلهي، اجعل مني مؤلفاً

موسيقياً عظيماً! دعني احتفل بمجدك عبر الموسيقى - وبذلك أصبح ممجداً بذاتي. اجلطني مشهوراً في العالم يا إلهي الحبيب! اجلطني خالداً! بعد أن أموت ليذكر الناس اسمي بحب إلى الأبد! أما كنيته؟ ومقابل ذلك أعطيك عافاي - إنجابي، وأعقب توامضي في كل ساعة من ساعات حياتي. وسوف أساعد من حولي بكل قوتي. آمين! آمين!

تتصاعد الموسيقى إلى أعلى درجاتها. تتوهج الشموع. نرى المسيح عبر التوهج ينظر إلى الصبي نظرة عطوفة.

سلياري العجوز (صوت خارجي): وهل تعرف ما حدث:

معجزة!

قطع إلى:

داخلي - غرفة الطعام في منزل سالياري - نهرا - ١٧٨٠
(لقطة مقربة) سكة كبيرة مطبوخة موضوعة على طبق

بورسلين سميك. تتراجع الكاميرا إلى الوراء لتظهر عائلة

سالياري على مائدة الغذاء.

يجلس الأب سالياري في رأس المائدة وقد وضع تحت ذقنه

فوطه

الأم سالياري تقطع السمكة إلى أجزاء لتوزع عليهم. وحول

المائدة أيضاً عمطان غير متزوجتين، تلبسان الأسود،

وطبعا الصبي الصغير

يتسلم الأب سالياري طبقه ويأخذ في تناول الطعام بفجعة.

فجأة هناك شهيق - لقد بدأ يفتنق بشدة بسبب عظمة

سمك تنهض النساء جميعاً

وتتجمعن حوله محاولين إنقاذه

تارة بإبهامهم وتارة بكلمة. ولكن

بلا جدوى. يتلاشى الأب سالياري

قطع إلى

داخلي - غرفة العجوز سالياري في

المستشفى - أواخر

الظهر ١٨٢٣.

سالياري العجوز: فجأة مات

الرجل. تماماً هكذا: وتغيرت حياتي

إلى الأبد. قالت والدتي، انهيب.

أدرس الموسيقى إذا كنت فعلاً تريد

ذلك. انطلق! وهكذا انطلقت بأسرع

ما أستطيع ولم أعد أرى إيطاليا مرة

ثانية. طبعا، عرفت أن الرب هو

الذي رقب لي ذلك: كان ذلك

واضحاً. في لحظة واحدة، وبينما

كنت صبيّاً مجبباً في قرية

مجهولة صغيرة إذا بي بعد لحظات

في فيينا، مدينة الموسيقى وأنا في



السابعة، وأوبرا كاملة في الثانية عشرة. هل هذا يبدو عليه؟
هل الموهبة مكتوبة على الوجه؟
نرى لقطات لشباب منسقي المظهر يحدّقون في سالياري
وهو يتحرك بين الجموع.
سالياري العجوز (صوت خارجي): أي هؤلاء يمكن أن يكون
هو؟

يتعرّف بعض الناس على سالياري فينحنون له باحترام.
ثم فجأة يمر بقرية خادم يحمل صينية كبيرة من للكك
والمعجنات. يتسرّع مبادرة عند رؤية هذه الملائات، ويتبع
الخادم خارج غرفة الاستقبال الكبيرة.
قطع إلى.

داخلي - ممر في القصر - نهارة - ١٧٨٠.
يتابع الخادم خطاه، يحمل صينية المعجنات عالياً. يتبعه
سالياري. يستدير الخادم نحو:

داخلي - غرفة الطعام في القصر - نهارة - ١٧٨٠.
من منظور سالياري: موائد متعددة، مغطاة حتى الأرض
محملة بأطباق متنوعة من الحلويات. إنها في الواقع تصور
سالياري عن الجنة؛ يضع الخادم الصينية التي يحملها
على إحدى الموائد ويغادر الغرفة.

داخلي - ممر في القصر - نهارة - ١٧٨٠
يستدير سالياري بعيداً حتى لا يشاهد الخادم. بمجرد أن
غادر الخادم تسلسل سالياري إلى غرفة الطعام.

داخلي - غرفة الطعام في القصر - نهارة - ١٧٨٠
يدخل سالياري الغرفة وينظر حوله بحذر. لما به يسيل وهو
ينظر إلى مرآى الطوى الاحتفالي. تجذب نظره بشكل
خاص كومة كبيرة من كريات الشوكولاته مصفوفة على
شكل ثمرة أناناس. يمد يده ليسرق كرة من هذه الكرات،
ولكن في نفس اللحظة يسمع قهقهة باتجاهه. يختبئ خلف
مائدة المعجنات.

تركض فتاة - كونستانزي - إلى الغرفة. تركض مباشرة
عبرها وتختبئ خلف إحدى الموائد.

بعد أن يسود صمت تام، يركض موزارت إلى الغرفة.
يتوقف، ينظر حوله. إنه في السادسة والعشرين بليس شعراً
مستعاراً جميلاً ومعطفاً براقاً يحمل شعار كبير أساقفة
سالزبورج. يبدو عليه الارتباك، لقد اخفقت كونستانزي
يستدير مرتبكاً على وشك أن يغادر الغرفة، عندما تضيئ
كونستانزي كفاًر صغيرة من تحت غطاء المائدة. فجأة
يسقط موزارت على الأرض ويبداً في الزحف فوق الأرض
يعوء ويهسهس مثل قطة عفريتة. يفتفي موزارت تحت
الغطاء بينما يراقبه سالياري المندهش. ومن الواضح أنه
بعد ذلك يقفز فوق كونستانزي.

نسمع قهقهة عالية الذبارة، تصبح فيما بعد الصفة المميزة

السادسة عشرة من العمر أدرس بأشرف جلوك!
يا أبناؤه جلوك! هل تعلم من هو؟ أعظم مؤلف موسيقى
في زمنه. وكان يحنيني! هذه هي المعجزة. علمني كل ما
يعرفه.

وعندما أصبحت جاهزاً، قام بتقديمي شخصياً للإمبراطور!
الإمبراطور جوزيف - الملك الموسيقي! خلال بضع سنوات
أصبحت مؤلف البلاط.

ألهم هذا أمراً لا يصدق! المؤلف الإمبراطوري لدى جلالته!
في الواقع الرجل لم يكن يملك إنشاً موسيقية، ولكن ماذا
يهم؟ كان يعبد موسيقي، كان هذا كافياً. ليلة بعد أخرى
كنت أجلس بقرب إمبراطور النمسا جنباً إلى جنب تعزف
ثنائيات، أصبح قراءة جلالته البصرية. قل لي، لو كنت
مكاني، ألم تكن تعتقد أن الرب قد تبول صلاتك؟ وصدقتني
لقد شرّفت ذلك. كنت مثلاً للفخيلة. أبعدت يداي عن النساء،
وكنت أعمل ساعات طويلة يومياً في تعليم الطلاب.
معظمهم دون لقاء، وأجلس في لجان لا حصر لها لمساعدة
الموسيقيين الفقراء - عمل وعمل، و عمل. كانت هذه كل
حياتي. وكانت رائعة! كان الجميع يحنيني. وأنا أحببت
نفسي. كنت أكثر الموسيقيين نجاحاً في فيينا. وأكثرهم
سعادة. حتى جاء هو. موزارت.

قطع إلى.
داخلي - منزل رئيس أساقفة سالزبورج - فيينا - نهارة -
١٧٨٠.

غرفة فخمة مزودة بالضيوف. فريق من الموسيقيين
الفجر يعزفون في الخلفية. ثلاثة عشر موسيقياً من أفراد
أوركسترا رئيس الأساقفة - جميعهم عازفو أدوات نفخ
تعود إلى القرن الثامن عشر: مزمار وأبواق... إلخ يلبسون
ملابس مستخدمهم الخاصة - يقومون بعزف الموسيقى
في أماكن مخصصة للوقوف في إحدى نهايات الغرفة. وفي
النهاية الأخرى كرسي ضخم مركّز عليه ذراع كبير
أساقفة سالزبورج. مجموعة من الرجال واقفة، تتكلم، تنهياً
لتجلس في صفوف الكراسي وتستمع إلى الحفلة الموسيقية.
سالياري العجوز (صوت خارجي): في أحد الأيام جاء إلى
فيينا ليعزف شيئاً من موسيقاه في منزل مستخدمه،
الأمير - كبير أساقفة سالزبورج. لقد ذهبت إلى هناك من
باب الفضول لأراه. تلك الليلة غيّرت حياتي.

نرى سالياري في الواحد والثلاثين من العمر رجل نظيف
مهتم بعناية بليس ثياباً سواء محترمة وقميصاً أبيض
نظيفاً يسير بين جموع الضيوف. تسير خلفه.

سالياري العجوز (صوت خارجي): بينما كنت أسير عبر
قاعة الضيوف، كنت ألعب لعبة مع نفسي. هذا الرجل كتب
أول كونشرتو في سن الرابعة، وسيمفونيته الأولى في

لموزارت طوال الفيلم.

قطع إلى:

داخلي - غرفة الاستقبال في القصر - نهاراً - ١٧٨٠

يجلس معظم الجمهور على المقاعد. الموسيقيون في أماكنهم يحملون آلات النغف الغريبة الشكل الخاصة بهم. كل الشموع مشتعلة.

يظهر كبير الخدم ويعطرق الأرض بعصاه داعياً الحضور للانتباه.

يدخل مباشرة كولوريدو الأمير - كبير أساقفة سالزبورج. إنه شخص قليل الحجم معتد بنفسه، في حوالي الخمسين من العمر، بلبس شعراً مستعاراً يحيط به غطاء رأس قرمزي. يتبعه باوره، الكونت آركو. يقف الجميع. يذهب كبير الأساقفة باتجاه عرشه ويجلس-يجلس ضيوفه أيضاً. يعطي آركو الإشارة لتبدأ الموسيقى، فلا يحدث شيء. وبدلاً من ذلك، يقف أحد الموسيقيين من عازفي البوق ويتجه نحو البياور ويهمس في أذنه. آركو بدوره يهمس بأنن كبير الأساقفة.

أركو موزارت غير موجود هنا.

كولوريدو، أين هو؟

أركو: إنهم يبحثون عنه، نيافتك.

داخلي - ممر في القصر - نهاراً - ١٧٨٠.

ثلاثة من الخدم يفتحون الأبواب. يقتسمون الغرف ويذهبون بعيداً عن الممر.

داخلي - غرف الاستقبال في القصر - نهاراً - ١٧٨٠.

يستدير الضيوف وينظرون باتجاه كبير الأساقفة الموسيقيون يراقبون. هناك حيرة ووشوشة من التعليقات. يزم كبير الأساقفة شفته.

كولوريدو (مخاطباً آركو): سوف نبدأ بدونه.

داخلي - غرفة الطعام في القصر - نهاراً - ١٧٨٠.

موزارت راكع على ركبته أمام غطاء المائدة الذي يصل إلى الأرض. كونستانزي موجودة تحته. نسمع قهقهتها وهو يتكلم.

موزارت: مياو ! مياو ! فأرة - وأرة؟ إنها هرة - ورة. مخالف - وهالب. براثن - وراثن. انقض - امضى.

يمسك بكاحلها. تصرخ عالياً. يشدها من ساقها إلى الخارج.

كونستانزي: توقف. توقف.

يتدحرجان على الأرض. يدغها.

كونستانزي: توقف!

موزارت: أنا سوف ! أنا سوف! أنا سوف أتوقف عن ذلك -

ببطء. انظري! ألا ترين، لقد توقفت. الآن سوف تعود. يحاول أن يشدها إلى تحت المائدة.

كونستانزي: كلا! كلا! كلا!

موزارت: نعم! إلى الخلف! إلى الخلف! اسمعي - ألا تعرفين أين أنت؟

كونستانزي: أين؟

موزارت: إننا في ممر ضراط أساقفة (٥) سالزبورج

كونستانزي: ضراط الأساقفة.

تضحك بسعادة طليقة. ثم تنادي كبير أساقفة خيالها.

كونستانزي: نيافتك، لدي ما أقوله لك، أريد أن أشتكي هذا الرجل.

موزارت: أذهبي فوراً، أخبريه. أخبرهم جميعاً. لن يفهموك علي أي حال.

كونستانزي: ولم لا؟

موزارت: لأن الأشياء هنا كلها تتجه إلى الخلف.

الناس تسير إلى الراء، ترقص إلى الراء، تغني إلى الراء، وتتكلم إلى الراء.

كونستانزي: هذا غباء.

موزارت لماذا؟ الناس تضطرب إلى الراء

كونستانزي: هل تعتقد أن هذا مضحك؟

موزارت: نعم، أعتقد أنه شيء خارق. لقد قمت به لسنوات.

يقهقه إحدى قهقهاته العالية الذبرة.

كونستانزي: آه، ها، ها، ها.

موزارت: ara-im slock! ara-im slock! (٦)

كونستانزي: نعم، أنت كذلك. أنت مريض جداً.

موزارت: كلا. كلا. قولوها إلى الخلف. خراء - لكاء.

Sra im slock! قولوها إلى الخلف!

كونستانزي: (تقوم بطها) ara-im slock! تعني kiss my arse

موزارت: Em iram! Em iram!

كونستانزي: كلا، لن ألعب هذه اللعبة.

موزارت: كلا، هذا شيء جدي. قولوها إلى الخلف.

كونستانزي: كلا!

موزارت. قولوها فقط - سوف ترين. إنها جادة جداً.

Em iram! Em iram!

كونستانزي: Em-mo Eram-mery (٧) كلا، كلا!

أنت شيطان - لن أتزوج

شيطاناً. شيطاناً قدراً

فيما يتعلق بهذا الأمر.

موزارت: ut- vol- I- but

أي (I love you)

أي ولكنني أحبك

كونستانزي:

Tub-but I- tub but I- vol- love

(but I love u- you. I love you)

ولكنني أحبك.



فجأة تحول الحالة إلى رقة متناهية فتقبله ويتمتعان، ثم يعود مرة ثانية فيفسد الجو.

موزارت: ما هذه (Tish Im tee)

كونستانزي: ماذا؟

موزارت: (Tish Im tee) (A)

كونستانزي: كلي

موزارت نعم

كونستانزي: كلي - أه.

تصدم بقوله فتضربه. في نفس اللحظة تبدأ الموسيقى في غرفة الاستقبال المحاورة. نسمع افتتاحية السيريناد للثلاث عشرة من آلات النفخ، كول. (٩)

موزارت موسيقياً؛ لقد بدأ؛ لقد بدأ ويدوني! يقفز إلى الأمام أشعث الشعر والملبس ويركض خارج الغرفة. يراقبه - سالياري بهدشة وقرقة.

قطع إلى.

داخلي - ممر في المصير - نهارة - ١٧٨٠

تطو الموسيقى أكثر. يركض موزارت مسرعاً نحو غرفة الاستقبال الكبرى بعيداً عن غرفة الطعام، محاولاً ترتيب ثيابه وهو يسير.

داخلي - غرفة الاستقبال - نهارة - ١٧٨٠.

يقود قائد موسيقى آلات النفخ، بشكل مؤقت، افتتاحية السيريناد. يستدير الضيوف عند ظهور موزارت الذي ينحني لكبير الأساقفة و يسير محاولاً التصرف باحترام باتجاه منصة القاعة حيث تحزف فرقة آلات النفخ. يترك القائد مكانه للمؤلف ويتابع موزارت القيادة بسهولة.

تتسلل كونستانزي التي أصابها حجل عميق نحو الغرفة وتجلس في المؤخرة.

داخلي - غرفة الطعام في المصير - نهارة - ١٧٨٠.

تتلاشى الموسيقى تدريجياً. يقف سالياري مصدوماً مما اختلست سمعه دون أن يقصد. بعد لوان يتحرك منتشياً نحو الباب، فتدوب الموسيقى.

داخلي - غرفة الاستقبال الكبرى - نهارة - ١٧٨٠.

يقود موزارت الأدايجو Adeagio (١٠) من السيريناد

(١١). ٣٦١

يقود الثلاثة عشر من عازفي آلات النفخ. تبدأ الافتتاحية الحركة المركزة. يظهر سالياري على الباب في خلفية غرفة الاستقبال. يحدث في موزارت غير مصق عينيه سالياري المعجوز (صوت خارجي). إذا هذا هو ذلك المخلوق المفقود، القدر التفكير والذي كان قبل قليل يزحف على الأرض. موزارت. الظاهرة الأعجوبة التي سكنت أسطورتها صباي ولازمتني، شيء مستحيل.

ترتفع الموسيقى ويستمتع إليها سالياري بعيون مغمضة،

مندهشاً سارحاً إلى عالم آخر - فجأة محاطاً بالصوت. وأخيراً تدوي تدريجياً وبعميداً وتحول إلى تهليل، يفتح سالياري عينيه.

الجمهور مسروراً بشكل واضح. موزارت ينحني أمامه مسروراً أيضاً. ينهض كولوريدو فجأة وبدون أن ينظر إلى موزارت أو يهلل بخارج الغرفة. يقترب كونت أركو من المؤلف. يستدير موزارت نحوه مهلاً.

أركو: اتبعني من فضلك. يريد كبير الأساقفة أن يقول لك شيئاً.

موزارت: حتماً

يتبع أركو إلى خارج الغرفة، عبر جمهرة من المعجبين.

داخلي - ممر آخر في المصير - نهارة - ١٧٨٠.

يسير موزارت وأركو جنباً إلى جنب. يتجاوزان سالياري الذي أخذ يحرق في موزارت مذهولاً. بعد أن يختفيا، يسرق الخطي باتجاه حاملة النوتة الموسيقية، غير قادر على ضبط نفسه.

موزارت: حسناً، أعتقد أن الأمور سارت بشكل حسن، ألا تعتقد ذلك؟

أركو: طبعاً.

موزارت: أمالي فيينا هؤلاء يعرفون حقاً الموسيقى الجيدة عندما يسمعونها.

أركو: نفاقته غاضب منك جداً.

موزارت: ماذا تعني؟

يصلان إلى باب شقة كولوريدو الخاصة.

أركو: عليك أن تدخل إليه هنا وتطلب منه الصفح.

يفتح أركو الباب.

داخلي - غرفة كبير الأساقفة الخاصة - نهارة - ١٧٨٠.

يجلس كبير الأساقفة، يجهب على الأسئلة. بين هؤلاء مجموعة من النساء. يقترب أركو منه مثلاً.

أركو: نفاقته.

كولوريدو: أه، يا موزارت. لماذا؟

موزارت: لماذا ماذا، يا سيدي؟

كولوريدو: لماذا علي أن أمان أمام ضيوف من قبل أحد خدمي؟

موزارت: هناك؟

كولوريدو: كم من الاستنارات علي أن أتحمّل منك؟ كلما أزيدك عطفاً، كلما تأخذ أكثر.

تشاهد الفرقة هذا المشهد باهتمام عميق.

موزارت: إذا كان نفاقته غير راضٍ عني فيمكنه إنهاء خدماتي.

كولوريدو: أرغب إليك أن تعود فوراً إلى سالزبورج. والذك ينتظرك هناك بفارغ الصبر. سوف أقول لك

يأخذ النوتة، ينحنى ويتختر برشاقة خارج الغرفة. يصق سالياري دون قصد بذلك الشخص الضئيل الحجم المرح. سالياري العجوز (صوت خارجي) : ولكن لماذا؟
داخلي - غرفة سالياري العجوز في المستشفى - هيلاً- ١٨٢٣

سالياري العجوز: لماذا؟ يختار الرب ولداً داعراً اقذراً ليكون أداقاً؟ لم يكن هذا شيئاً وصقاً هذه القطعة لا ريب أنها وليدة صدفة. لابد أن تكون كذلك.

داخلي - غرفة الطعام في القصر - نهراً ١٧٨٠.
يجلس الإمبراطور جوزيف (١٦) إلى المائدة، يأكل وجبة غذائه البسيطة ويشرب حليب الماعز إنه رجل ذكي، أنيق في الأربعين من العمر، يلبس بدلة عسكرية. يقف حوله: باورده الخاص جوهان فون سترانه، رجل قاسي المظهر مستقيم جداً. الكونت أورسيني روزنبورج، رجل دين في الستين من العمر، معتد بمنصبه كمدير للأوبرا. البارون فون سويتين، أمين المكتبة الإمبراطورية: رجل وقور إلا إنه لطيف ومتفقد في منتصف الخمسينيات. القائد الأول لجوقة المشندين، جيسيب بونو: إيطالي جداً، متعلق وانتهازية في حوالي السبعين من العمر وسالياري يلبس لباساً أسود محتشماً مثل العادة. وعلى مائدة جانبية الثنان من سكرتيرية الإمبراطور، يستخدمان أقلام الريش والمحابر يكتبان كل شيء مهم مما يقال.

جوزيف: إلى أي حد تجد موزارت جيداً؟
فون سويتين: إنه إنسان مميّز جلالته. سمعت أوبرا كتبها الشهر الماضي، إنها خارقة للعادة وجذبة. «إيدوميني»، ملك كريت.
أورسيني - روزنبورج: تلك أكثر قطعة متعبة. سمعتها أيضاً.

فون سويتين: متعبة؟
أورسيني روزنبورج: شاب يحاول التأثير أكثر مما تسمع إمكاناته. الكثير من البهارات، الكثير من النوتات الموسيقية.

فون سويتين: جلالته، أعتقد أن هذا العمل هو أكثر عمل واعد سمعته منذ سنوات.

جوزيف: أه - ها. حسناً، إذاً علينا أن نبذل بعض الجهد لنحصل عليه. بإمكاننا أن نستخدم مؤلفاً ألمانياً جيداً في

المزيد عندما أحضر. موزارت: كلا، نهافك! أعني بكل التواضع، لا كنت أفصّل أن تصرفني من العمل. من الواضح أنني لا أنال الرضا. كولوريدو: إذا حاول أكثر، يا موزارت. ليس عندي النية بمصرفك من العمل. سوف تبقى في خدمتي وتتعلم أن تعرف مكانك. اذهب الآن.

يعد يده ليقبلها. يغلق موزارت ذلك بلباقة غاضبة، ثم يغادر الغرفة. عندما يفتح الباب نرى:

داخلي - ممر في القصر - نهراً- ١٧٨٠.
تقف مجموعة من الناس ممن حضروا الحفلة، من بينهم كونستانزي خارج الشقة الخاصة. وعند مغادرة المؤلف ينطلقون في تهلل مطول. فجأة يشعر موزارت بالسعادة. يفتح الباب على مصراعيه بحيث يتمكن الضيوف من النظر إلى داخل الشقة الخاصة حيث يجلس كبير الأساقفة - ويستطيع هو بدوره رؤيته. فيخيب أمل كولوريدو من هذا الاستقبال لمصومه يبتسم وينحنى بمصعوبة عندما يجد نفسه مشمولاً بهذا الترحيب.

يقف موزارت في الممر بعيداً عن ممرى نظر كبير الأساقفة، متحجباً ومقلهاً ومشجعاً على التهلل لكبير الأساقفة. ينزعج كولوريدو فجأة فيشير إلى أركو، الذي يخطو إلى الأمام ويغلق الباب، منهي التهلل.

داخلي - غرفة الاستقبال الكبيرة في القصر - نهراً- ١٧٨٠

يقف سالياري في هذه الغرفة الشاسعة ينظر إلى النوتة الموسيقية الكاملة للسيريناد. يقلب الصفحات عائداً إلى الحركة البطيئة. يستمع مباشرة مرة ثانية إلى أجزائها الغنائية.

لقطة مقربة، سالياري، يقرأ نوتة الأداجيو (الحركة البطيئة) بذهول لا إرادي. تعزف الموسيقى مترافقة مع وصفه لها.

سالياري العجوز (صوت خارجي) : خارقة للعادة. على الصفحة يبدو لا شيء. البداية بسيطة، تكاد تكون هزلية. سوبر نض من زواهر ذات أنثوية خشبية (١٢) - بوق (١٣) مثل علبة عصور صندة. ثم فجأة فوق كل هذا - زممار (١٤)، نوتة فريدة معلقة هناك ثابتة في مكانها حتى تأخذ مكانها شباة (١٥) وتتحوّل إلى جملة موسيقية حلوة متعة لم تكن هذه قطعة من تأليف قرد. إنها موسيقى لم أسمع مثلها من قبل ملهبة بتق من نوع خاص، توق لا يمكن تحفيقه، لقد جعلني أرتجف. لقد بدا لي أنني كنت... أسمع صوت الرب.

فجأة تتوقف الموسيقى. يقف موزارت أمامه وهو يضع القطعة مكانها.

موزارت: سامحني!



فبينما بالتأكد؟
فون ستراك أنا موفق، جلالته، ولكنني أخشى أن لا يكون هذا ممكناً. فالشاب مازال يعمل مع كبير الأساقفة.
جوزيف: يتقاضى مبلغاً زهيداً جداً، كما أتخيل. أنا متأكد أنه يمكن إغرازه إذا ما تلقى عرضاً مناسباً. لننقل، أوبرا بالغة الألمانية لتقدم في مسرحنا الوطني.
فون سويتز: ممتاز، يا سيدي!
أورسيني روزنبرج: ولكن ليس بالألمانية، أتوسل إلى جلالته! الإيطالية هي اللغة المناسبة للأوبرا. جميع الناس المثقفين يوافقون على هذا
جوزيف: أه - ها، ماذا تقول أيها الهاور؟
فون ستراك: برأبي أن الألوان قد أن لأن تكون لنا قطعة موسيقية بلغتنا الأم، يا سيدي، لغة ألمانية عادية من أجل أناس عاديين
ينظر نظرة تحد نحو أورسيني - روزنبرج.
جوزيف: أه - ها - يا قائد الجوقة.
بونو. (بلكنة إيطالية) جلالته، يجب أن أوافق Her Derretione (١٧)
الأوبرا فن إيطالي، رفيع المستوى. والألمانية تكون، عفواً، جلفة كثيراً للفناء.
جوزيف: أه - ها - يا مؤلف البلاط. ما قولك في هذا؟
سالياري: جلالته، سيكون من شأنها إشعال غضب كبير الأساقفة فوق المعتاد - إذا ما كان هذا غرض جلالته.
جوزيف: أنت ضيقت، يا مؤلف البلاط. (بسرعة يتوجه نحو فون ستراك): أرغب في مقابلة هذا الشاب. أيها الهاور - رتب لنا لقاءً لطيفاً للترحيب به.
فون ستراك: نعم، سيدي.
جوزيف: حسناً. هاك الأمر إذاً.
داخلي - غرفة في شقة سالياري - نهراً - ١٧٨٠.
غرفة ممتعة تستخدم كغرفة نوم ومكتب في آن. نرى سيراو ذا أربعة أعمدة. وكذلك رف موقد من الرخام علق عليه صليب جميل من خشب الزيتون، يحمل فوقه شكلاً لمسح قاسي الملامح. مقابل هذا الشكل يجلس سالياري على مكتبه حيث تنتصب رزمة من أوراق الموسيقى، وأقلام ريش وحبر على أحد جانبيه بيانو جيد مفتوح يجرب عليه بين الفينة والأخرى بعض النغمات من اللحن العسكري الذي يولفه، بصعوبة ويدون بعض النوتات بريشته وينتش شعره - الذي نراه، بدون شعر مستعار، مغطى بالبودرة - سمع قرعاً على الباب.
سالياري: من.
يسمح أحد الخدم لفتاة تدعى لورل بالدخول. فتاة من طبقة دنها تظهر حاملة سلة بها صندوق مغطى بقطعة. لقد

جاءت توأ من دكان الخياز.
سالياري: أه! ها قد أتت. الأنسة لورل. صباح الخير.
لورل. صباح الخير ياسيدي.
سالياري: ما الذي أحضرته لي اليوم؟ دعيني أرى.
يزيح الفتوة بفجع ويرفع غطاء الطبة.
سالياري: أه - ما معكرون سيانا (١٨) - أكلتي المفضلة. وجهي شكري العميق للخياز؟
لورل. سأفعل ذلك.
يتناول بسكوته ويأكل.
سالياري: شكراً. هل أنت جيدة اليوم. يا أنسة لورل؟
لورل. نعم. الشكر لك، يا سيدي.
سالياري: حسناً؛ حسناً! (١٩)
تقوم ببعض حركات الاحترام وقد انتشت بالمديح، وأخذت تتلهق وهي تتوجه في طريقها. يعود سالياري ويستدير نحو عمله، وهو يعضض. يحفز سطرًا كاملاً من لحنه العسكري. يبنسم سعيداً بالنتيجة.
سالياري: شكراً، يا سيدي.
يحنى رأسه للمسبح المعلق فوق المدفأة، ويبدأ في عزف للحن العسكري كاملاً بما في ذلك الجملة الموسيقية التي أسعدته.
داخلي - دكان بائع الشعر المستعار - فيينا - نهراً - ١٧٨٠.
يستمر اللحن العسكري على البيانو بينما نرى موزارت، جالساً أمام مرآة، يضع شعراً مستعاراً فاخراً. على جانبيه يقف بائعان. أحدهما يحمل شعراً مستعاراً آخر بنفس المستوى من الجودة. يخلع موزارت الشعر المستعار الأول ويعيده للبائع ل يظهر شعره الأشقر، والذي يبدو مفتخراً به. موزارت: والأخر.
يضع البائع الشعر المستعار الآخر على رأسه. يظهر موزارت في المرآة. وجه غير مقتنع.
موزارت: والأخر.
يخلعه ويأتي البائع الثاني ويضعه مع الأولى على رأسه. موزارت: آه، اللذان جميلان. لا أستطيع الاختيار. لماذا ليس لي رأسان؟
يأخذ بالقهقهة تتوقف الموسيقى.
داخلي - غرفة الاستقبال الكبرى - القصر الملكي - نهراً - ١٧٨٠
يفتح باب. تلمح في الغرفة الأخرى الإمبراطور جوزيف يودع مجموعة من الضباط العسكريين يقفون حول مائدة. جوزيف: جيد، جيد، جيد.
يستدير ويدخل إلى غرفة الاستقبال حيث تنتظره مجموعة أخرى. تتألف من فون ستراك، أورسيني روزنبرج، بونو،

فون سويتن وسالياري تحتوي الغرفة على بضع كراسي مزركشة موزعة حول المكان وييانو - قوي.

جوزيف صباح الفجر أيها السادة

الجميع ينحنى قائلا، صباح الخير يا صاحب الجلالة؛

جوزيف (مخاطباً فون ستراك) حسناً، ماذا في جعبتك لي اليوم؟

فون ستراك جلالتك، السيد موزارت.

جوزيف: نعم، وماذا عن؟

فون ستراك: إنه هنا.

جوزيف: أه. ها. حسناً. هاك. حسناً

سالياري: جلالتك، أرجو أن لا تعتقد أنه غير مناسب، ولكنني قد كتبت لحناً عسكرياً صغيراً ترحيبياً على شرفه يخرج ورقة.

جوزيف: يا لها من فكرة جذابة. دعني أرى؟

سالياري(مناولاً إيها): إنها مجرد شيء تافه، طبعاً.

جوزيف: هل لي أن أجربه؟

سالياري: جلالتك.

يذهب الإمبراطور باتجاه الآلة. يجلس ويعزف الجزء الأول من اللحن. لا بأس به.

جوزيف: شيء مسرٍ يا مؤلف البلاط. هل تسمح لي بعزفه عندما يدخل

سالياري: إنك تغمري بيزيد من الشرف، يا سيدي.

جوزيف دعنا نستمع بشيء من المرح. (مخاطباً كبير الخدم) احضر لي السيد موزارت، من فضلك. ولكن ببطء.

ببطء. أنا بحاجة إلى دقيقة من التمرين

ينحنى كبير الخدم ثم يذهب. يتقدم الإمبراطور ليتدرب على الموسيقى العسكرية. يعزف نوتة خاطئة.

سالياريك أن لا نشاز(١٩) جلالتك

جوزيف: أه. ها

داخلي - مع في القصر - هيينا - نهارة - ١٧٨٠

بعد أن تلقى كبير الخدم تعليماته حرفياً أخذ يمشي كالسكرك ولكن ببطء نحو باب غرفة الاستقبال. يتبعه موزارت المدحول، لباساً بتألق واضح وعلى رأسه واحدة

من قبعتي الشعر المستعار من عند مصفف الشعر

داخلي - غرفة الاستقبال الكبرى في القصر - نهارة - ١٧٨٠.

ينهي جوزيف عزف الموسيقى العسكرية. يفتح الباب.

كبير الخدم: السيد موزارت.

يدخل موزارت مثلهذاً. تبدأ الموسيقى العسكرية مباشرة يعزفها جلالته. يقف جميع من في البلاط. يستمعون بإعجاب. يعزف جوزيف جيداً. ولكنه يحدق بشدة في

النوتة. موزارت ما زال مدشداً، ينظر للمشاهد. ولكنه لا يبدو مهتماً بالموسيقى يحد ذاتها. تنتهي ويصقق الجميع

بتذلل وخنوع.

أورسيني - روزنبرج. برفاو جلالتك

فون ستراك: أحسن، يا سيدي.

ينهض الإمبراطور سعيداً بنفسه يخطف النوتة بسرعة من على الحامل ويقي ممسكاً بها في يده طوال المشهد.

جوزيف: أيها السادة، أيها السادة، لنخفف شيئاً من حماسنا. أتوسل إليكم. أه. موزارت.

يهد يده. يرمي موزارت نفسه على ركبته، ويقبل اليد الملكية بحاراة مسبباً لجوزيف الإزعاج

موزارت: جلالتك.

جوزيف: كلا، كلا، أرجوك أننا لسنا في مكان مقدس.

(يرفع موزارت إلى أعلى) هل تعلم لقد تقابلنا قبل اليوم؟ في هذه الغرفة بالذات. ربما لن نتذكر ذلك، كنت في السادسة

من العمر. (يوجه كلامه للأخوين) كان يقوم بتقديم حفلة موسيقية عبقرية. وبينما كان ينهض عن الكرسي، انزلق

أرضاً. شققتني أنطونيت ساعدته على النهوض، وهل تعرفون ما فعل؟ ففر مباشرة بين ذراعيها وقال لها هل

تزوجين نعم أم لا؟

يخجل موزارت وينفجر في قهقهة متوحشة. يساعد جوزيف في الخروج من هذا الموقف.

جوزيف: أنت تعرف كل هؤلاء السادة، أنا متأكد.

فون ستراك ويونو يهزان رأسيهما

جوزيف: البارون فون سويتن

فون سويتن: أنا من المعجبين جداً بك، أيها الشاب. أهلاً

موزارت: أه، شكرًا لك.

جوزيف: مدير الأوبرا، كونت أورسيني - روزنبرج

موزارت (ينحنى بحماس) أه، سيدي، نعم؛ حصل لي الشرف، كلياً.

يهز أورسيني - روزنبرج رأسه بدون حماس.

جوزيف: وهامنا مؤلف القصر العتيق، السيد سالياري.

سالياري (يأخذ يده): أخيراً! يا لها من سعادة شديدة

(Diletto strordinano) (٢٠)

موزارت: أنا أعرف

أعمالك جيداً، يا سيدي

هل تعلم أنني قد ألفت

بعض التنويعات على

أحد ألحانك؟

سالياري: حقاً؟

موزارت

(Mia caro Adono) (٢١)

سالياري: أه!

موزارت: لحن صغير



موزارت: لم لا؟ أنه جذاب. أعني، أنني لن أظهر الخليلات
وهن يستعرضن مالهون من؛ مالهون من؛ إنه ليس نصاً دافعاً.
(مخاطباً جوزيف) إنه أخلاقي جداً، جلالته. إنه مليء
بالفضائل الألمانية المحترمة. أقسم لك، كلياً.
جوزيف: حسناً، أنا أسعد لسماعي ذلك.

سالياري سامحتني يا سيدي، ماذا تعتقد ستكون هذه؟ بما
أنني أجنبي يسرني أن أتعلم.
جوزيف cattivo (٢٢) مرة ثانية، يا مؤلف البلاط، حسناً،
أخبره يا موزارت سم لنا فضيلة ألمانية.
موزارت: الحب، يا سيدي.
سالياري: أه، الحب؛ طبعاً نحن في إيطاليا لا نعرف شيئاً
عن الحب.

القسم الإيطالي - أورسيني روزنبرج ويونو - يضحكون
بتحفظ
موزارت: كلا، لا أعتقد أنكم تفعلون، أعني عند مشاهدة
الأوبرا الإيطالية، كل هؤلاء الرجال السويرانو يطلقون
صرخاتهم. أزواج أغبياء بدناء يديرون عيونهم في
مخارجها؛ ذلك ليس حياً - إنه زبالة.
توقف عن الكلام بسبب الإخراج. يقهقه يونو باستمتاع
عصبي.

موزارت: جلالته. اختر اللغة. وسوف تكون مهمتي أن
أضعها في أفضل إطار موسيقي قدم لكك حتى الآن
توقف. من الواضح أن جوزيف سميد.
يومئ برأسه - لقد كان يريد هذه النتيجة كل الوقت.
يستدير ويتجه نحو اللهاج. الجميع يحنون رؤوسهم. عندئذ
يدرك قيمة المخطوطة التي بين يديه.
جوزيف أه، هذه لك.
موزارت لا يأخذها.

موزارت احتفظ بها، يا سيدي، إذا أردت ذلك. إنها الآن
موجودة في رأسي.
جوزيف: ماذا؟ بعد أن سمعتها مرة فقط؟
موزارت: أعتقد ذلك يا سيدي، نعم.
يتوقف
جوزيف: دعني أرى.

ينحني موزارت ويعيد المخطوطة للإمبراطور. ثم يذهب إلى
البائتو ويجلس. الجميع ماعداً سالياري يتجمعون حول
المخطوطة التي يد الملك. يعزف موزارت النصف الأول
من الموسيقى العسكرية بدقة متناهية.
موزارت (مخاطباً سالياري): الباقي تماماً كهذا ليس
كذلك؟

يعزف النصف الأول مرة ثانية ولكنه يتوقف في منتصف
الجملة الموسيقية، والتي يعيد عزفها بشكل غير مألوف.

مضحك، ولكن أنتجت أشياء جيدة.
جوزيف: والآن لقد رد لك المجاملة. السيد سالياري ألف ذلك
الحن العسكري تحية لقدومك.
موزارت (يتكلم كخبير؟ حقاً؟ أوه،

grazie, signore! commosso)

(٢٢) E un ore per mo eccezionale compositore brillante famosissimo!

ينحني بشكل متقن ينحني سالياري بطريقة جافة.
سالياري: هذا يسعدني.
جوزيف: حسناً، ما هو ذا. والآن لنعد إلى العمل. أيها الشاب
سوف نطلب نحن منك كتابة أوبرا، ما قولك؟
موزارت: جلالته.

جوزيف (مخاطب مؤلفي البلاط): هل صوتنا أخيراً للغة
الألمانية أم الإيطالية؟
أورسيني روزنبرج: حسناً، في الواقع، يا سيدي، إذا كنت
تذكر لقد توجهنا في النهاية نحو الإيطالية.
فون ستراك هل فعلنا؟
فون سويتن: لا أعتقد أننا قررنا ذلك أيها المدير.
موزارت: أه، ألمانية؛ ألمانية؛ أروحوكم لكن باللغة الألمانية.
جوزيف: لماذا؟

موزارت: لأنني قد وجدت أروع كلماتها!
أورسيني روزنبرج: أه : هل رأيتها
موزارت: لا أعتقد أنك فعلت، يا سيدي المدير. ليس بعد.
أعني، أنها جد - بالتأكيد، سوف أريك إياها فوراً.
أورسيني روزنبرج: أعتقد أنه من الأفضل لك ذلك.
جوزيف: حسناً، عن ماذا هي؟ أخبرنا القصة.
موزارت: إنها في الواقع مسلية جداً، جلالته.
إنها تقع - الشيء كله يقع في - في -
يتوقف قصيراً ويقهقه قليلاً.

جوزيف: نعم أين؟
موزارت: في حريم الباشا، جلالته. سراي السلطان.
جوزيف: أه، ها.
أورسيني روزنبرج تعني في تركيا؟
موزارت: بالضبط.

أورسيني روزنبرج: إذا لماذا بالتحديد يجب أن تكون
بالألمانية؟
موزارت: حسناً ليس بالتحديد. ممكن أن تكون باللغة
التركية. إذا كنت تريد. أنا لا يهمني.
يقهقه ثانية. ينظر أورسيني - روزنبرج نحوه نظرة
صارمة.
فون سويتن (بلطف): يا عزيزي، اللغة بالنهاية ليست
النقطة.

هل تعتقد حقاً أن هذا الموضوع مناسب لمسرح قومي؟

موزارت: هذا لا يعني بالفرض، أليس كذلك؟

ينظر جميع من في البلاط إلى سالياري.

موزارت: هل جرّيت هذا؟ ألا يزيد هذا عن الحد؟

يعزف جملة ثانية.

موزارت: أم هذا - نعم، هذا أفضل.

يعزف جملة أخرى. يقوم بالتنويع والتغيير في الموسيقى

أثناء العزف إلى أن تتحوّل إلى الموسيقى العسكرية التي

استخدمت فيما بعد في «زواج فيجارو»، Non piu Andrai (٢٤)

يعزفها بحماسة وحيوية مزاياهنّين وبهراة فنية فائقة.

يتابع سالياري وعلى وجهه ابتسامة ثابتة. يتابع جميع

من في البلاط باندعاش. ينهي عزفه وقد حاز على مجد

عظيم، يرفع يديه عن المفاتيح بحركة انتصار - ويتنسم

ابتسامة عريضة.

داخلي - غرفة نوم في شقة سالياري - نهراً - ١٧٨٠

نرى الصليب المصنوع من خشب الزقون. يجلس سالياري

إلى مكتبه محقّقاً به.

سالياري: يا أبها السيد الغني.

يسمع قرعاً على الباب. لا يسمعه، ولكن يتابع جلوسه. قرع

ثانٍ أعلى من ذي قبل.

سالياري: نعم؟

تدخل لورل إلى الغرفة.

لور: السيدة كفالباري هنا جاءت من أجل درسيها، يا سيدي.

سالياري: حسناً (بالإيطالية).

ينهض ويدخل

داخلي غرفة الموسيقى في شقة سالياري - نهراً - ١٧٨٠.

كاترينا كفالباري: مغنية سوبرانو شابة شجاعة، في

العشرين من العمر تنتظره لابساً ثوباً أنيقاً وعلى رأسها

عمامة نسائية غريبة من الساتان تحمل ريشة. تخرج لورل.

كفالباري تتحنن باحترام في حضرة الأستاذ.

سالياري: صباح الخير.

كفالباري (تأخذ وضعا بعمامتها) حسناً؟ كيف تراها؟ إنها

تركبة. تقول لي مصففة شعر أي كل شيء سيكون تركيا

هذا العام

سالياري: حقاً؟ ماذا قول لك أيضاً اليوم؟ خبريني بعض ما

يدور من كلام.

كفالباري: حسناً، سمعت أنك قابلت السيد موزارت.

سالياري: أه؟ الأنهاء تنتقل بسرعة في فيينا.

كفالباري: لقد أدن له بكتابة أوبرا. هل هذا صحيح؟

سالياري: نعم.

كفالباري: هل هناك دور لي؟

سالياري: كلا.

كفالباري: كيف عرفت ذلك؟

سالياري: حسناً حتى لو كان هناك دور لك، فلا أظنك

تريد أن تعملي مع هذا الإنسان.

كفالباري: ولا؟

سالياري: حسناً، هل تعلمين أين المكان الذي ستدور فيه،

يا عزيزتي؟

كفالباري: أين؟

سالياري: في حريم.

كفالباري: ما هذا؟

سالياري: بيت دعاة.

كفالباري: أه.

سالياري: بيت دعاة تركي

كفالباري: تركي؟ أه، إذا كان تركيا، فهذا شيء مختلف. أريد

أن أشارك به

سالياري: يا عزيزتي، لن يزيد من قيمتك وسمعتك في

مختلف أنحاء فيينا كمغنية، أن تقومي بدور موسم تركي.

يجلس أمام الهانوت.

كفالباري: أه، حسناً ربما تستطيع أن تقوم بتعريفنا على

أي حال.

سالياري: ربما.

يعزف نغمة. تغني هي سلماً موسيقياً، بمهارة.

يعزف نغمة أخرى. تبدأ سلماً آخر، ثم تتوقف.

كفالباري: كيف يبدو؟

سالياري: قد تصابيون بغبية أمل.

كفالباري: لماذا.

سالياري: الشكل والمهوبة لا يتناسبان في كثير من

الأحيان، يا كاترين.

كفالباري: (بمرح وحموية) الشكل لا يعني يا أستاذ.

المهوبة فقط تهم امرأة لها ذوق رفيع.

يعزف النغمة مرة أخرى، بقوة. تغني كفالباري سكعها

الموسيقى الثاني: ثم واحداً آخر، وأخر تقوم بتمزيقاتها

باجتهاد وبينما هي ترتفع بنغمة عالية طويلة تدخل من

تحت المشاركة الأوكسترالية في منتصف (Morton Alter Arton)

الهروب من الحريم» (٢٥) وتتخير الموسيقى من مجرد

تمارين إلى ألحان وريدة غاية في الزخرفة.

ومن على المغنية يتلاشى المشهد dissolve فتراها فجأة لم

تعد فقط تلبس عمامة، ولكنها منقوشة تلبس كليا زياً تركيا

فنجذ أنفسنا على:

داخلي - مسرح الأوبرا - فيينا - ١٧٨٠.

بطلة الأوبرا، كفالباري، تصرخ بأعلى صوتها منادية

الباشا بتوبيخ وتحد.

المسرح ممثليّين بالمشاهدين الذين أتوا ليروا العرض بقيادة

موزارت. من فوق البهان في وسط الأوركسترا - نلاحظ فون

ستراك، أوريستى وروبنجر، بونو وفون سويتز، جميعهم متحلفين حول الإمبراطور في مقصورة.

في مقصورة أخرى ترى سيدة في منتصف العمر ملابسها مبالغ فيها تصطبح معها ثلاث فتيات إحداهن كونستانزي. وهذه السيدة، هي السيدة وير، محتجة خصوصاً لوجودها في المكان أصلاً. أما ساليباري فليس كذلك. انه يجلس في مقصورة أخرى يشاهد المسرح ببرود.

تفني كفالباري (Marten eller Arton)

كفالباري: بما أنك عزمت، بما أنك عزمت، فبهود، ودون أن تثور، رجب - بأي ألم أو أسي.

قيدني إذا - أجبرني إذا - أجبرني!

أجرحني، كسرتني! أقتلني.

أخيراً سيحرقني الموت!

بعد بضع دقائق من هذا اللحن الرائع، وبينما يحدق المؤلف والغنية في بعضهما - يقود هو بإتقان من أجلها، وتتبع هي ضرباته بعيون طرية - تذوي الموسيقى - يتكلم ساليباري بصوت خارجي.

ساليباري العجوز (بصوت خارجي): هناك كانت، ليس لدي أية فكرة أين التقيا - أو كيف - ومع ذلك فهي واقفة فوق المسرح ليراها الجميع، متباهية وكأنها عصفور غناء نهم. عشر دقائق من السلام الموسيقية الشجية والتوقيعات المتعاقبة السريعة.

تغير كالصاروخ إلى أعلى ثم تسقط إلى أسفل مثل الألعاب النارية على أرض معرض.

ترتفع الموسيقى مرة ثانية للثلاثين فاصلة موسيقية الأخيرة من الأغنية.

كفالباري (تفني): سوف يحررني الموت أخيراً! سوف يحررني الموت أخيراً! الموت، سوف يحررني الموت! قبل أن ينتهي الجزء الغنائي للأوركسترا.

قطع إلى:

داخلي - غرفة ساليباري العجوز في المستشفى - ليلاً - ١٨٢٣

عبر النافذة نرى هبوط الليل.

ساليباري العجوز: هل تفهم، كنت مغرماً بالنافذة. أو على الأقل كنت أشتتها. لم أكن قد فهمت! لقد طلب مني الأمر جهداً كبيراً لأحافظ على تسمي. أقسم لك أنني لم ألمسها. وكذلك لم أكن أتصل بأن أفكر بأن أحداً يلمسها - وبالفصوص ذلك المخلوق

قطع وعودة إلى:

داخلي - دار الأوبرا - فيينا - ليلاً - ١٧٨٠.

تنفجر الغاتمة التركية الرائعة «الاختطاف من الحرم» من أسامنا. يقف الممثلون الغاملون في صف واحد على

الخشية. يقدمهم موزارت بحماس سعيد.

مجموعة ممثلي «الاختطاف من الحرم» (يغنون):

ليحن الباشا سليم إلى الأبد!

الأبد، الأبد، الأبد، الأبد، مشرفاً

مشرفاً اسمه الملكي! مشرفاً اسمه

الملك! ليصح حاجبه الغليل على الكون

المجد، المجد، الغني، الفرح والشهرة!

ليكرم أسم الباشا سليم ليكرم اسمه

اسمه الملكي! ليكرم اسمه الملكي!

تسقط الستارة. الكثير من التهليل. يصفق الإمبراطور

بحموية شديدة ويقع خطاه - رجال البلاط تفتح الستارة.

ويحيي موزارت المغنين وهم يردون له التحية. يقفز إلى

خشبة المسرح ويقف بينهم تسقط الستائر مرة ثانية بينما

هم ينحنون تنزل السريات تقطر القاعة بالضوء.

داخلي - مسرح دار الأوبرا - فيينا - ليلاً - ١٧٨٠.

تنزل الستائر، نسمع ضجيج المغنين المتحمسين وقد تحلقوا

حول موزارت وكفالباري، يتبادل جميعهم الحديث

بحماس. سكوت مباغت. نرى فجأة الإمبراطور يتقدم من

الأجنحة، يشغ حوله ضوء الشموع التي يحملها القدم.

يتبعه العديدون، منهم: فون ستراك، أوريستى - روبرنجر

وفون سويتز. وكذلك ساليباري.

يصطف المغنون. يقف جوزيف عند كفالباري التي تنحني

له باحترام شديد.

جوزيف: لقد أحسنت يا سيدتي. أنت زينة لمسرحنا.

كفالباري: جلالتك.

جوزيف (مخاطباً ساليباري): ولك أيضاً، يا مؤلف القصر. إن

تلميذتك قد بهضت وجهك وكرمك.

داخلي - ممر في خلفية المسرح - فيينا - ليلاً - ١٧٨٠

السيدة وير: دعنا نمر، من فضلك! دعنا نمر فوراً! نحن مع

الإمبراطور.

خادم: أنا أسف، يا سيدتي. فهذا غير مسموح به.

السيدة وير: هل تعرف من أنا؟ (مشيرة إلى كونستانزي)

هذه ابنتي. أنا السيدة وير. نحن ضيوف سميون

الخادم: أنا أسف، يا سيدتي. ولكن أعطيت أوامر.

للسيدة وير: نادى السيد موزارت: نادى السيد موزارت فوراً!

هذه شيء لا يحتمل!

كونستانزي: أمي، من فضلك!

السيدة وير: تابعي سيرك، يا كونستانزي. تجاهلي هذا

الرجل. (تدفعها) تابعي سيرك، يا عزيزتي!

الخادم (يسد الطريق): أنا أسف، يا سيدتي. ولكن كلا! لا

أستطيع أن أسمح لأحد بالمرور.

السيدة وير: أيها الشاب، أنا لست غريبة عن المسرح. ولست

غير قادرة على الفعل الوقح.

قطع والعودة إلى

داخلي - مسرح دار الأوبرا - فيينا - أيلول - ١٧٨٠.

الجميع يحيي كفالباري. يستدير الإمبراطور نحو موزارت.

جوزيف حسناً يا سيد موزارت! جهد جيد. تماماً كذلك

جهد ممتاز! لقد عرضت أمامنا شيئاً جديداً اليوم.

ينحني موزارت بهوش، إنه في حالة حماس غير عادي

موزارت. إنه جديد، إنه هكذا أليس كذلك، يا سيدي؟

جوزيف نعم، حتماً.

موزارت وألساني؟

جوزيف آه، نعم، بالمطلق ألساني. لا شك في ذلك!

موزارت إذا أنت أحببته؟ أنت فعلاً أحببته جلالتك.

جوزيف طبعاً أحببته، إنه جيد جداً. بالطبع بين الفينة

والأخرى - فقط بين الفينة والأخرى - يحمل لمسة من

التنميق.

موزارت: ماذا تعني، يا سيدي؟

جوزيف: حسناً، أعني أحياناً يبدو وكأنه به، كيف أعبر عن

ذلك؟ (يتوقف أمام صعبوبة) موجهاً كلامه لأورسيني

روزنبرج) كيف يقول الإنسان ذلك، أيها المدير؟

أورسيني روزنبرج. كثير من النوت الموسيقية، جلالتك؟

جوزيف: بالضبط عمرت عنها بشكل جيد. كثير من النوت

موزارت: أنا لا أفهم. هنالك عدد من النوتات كما هو

مفروض أن يكون، جلالتك. لا أكثر ولا أقل.

جوزيف: يا عزيزي، هنالك في الحقيقة عدد كبير من النوت

الموسيقية بحيث أن الأذن لا تستطيع سماعها خلال ليلة

واحدة. أعقد أنني محق في قول هذا، أليس كذلك، يا مؤلف

القصر؟

سالياري: نعم! نعم! بالإجمال، نعم، جلالتك

موزارت (مخاطباً سالياري): ولكن هذا سخيف.

جوزيف: يا عزيزي، أيها الشاب، لا تأخذ الأمر بقسوة. إن

عملك عبقري، إنه نوعية مميزة من الأعمال. ولكن هنالك

ببساطة نوتات زائدة، هذا كل شيء. احذف بعضها وسوف

تصبح نموذجية

موزارت: أية مجموعة قليلة تقترح، جلالتك؟

توقف. خجل جماعي.

جوزيف: حسناً هذا هو الأمر.

في مثل هذا المشهد غير المريح ينجز صوت ويتدفق

حضور السيدة وير كالفيضان إلى المسرح، يتبعها بناتها

الجميع يستدير ليرى هذا المشهد المدهش.

السيدة وير: وولفي، وولفي، يا عزيزي!

تتحرك باتجاه موزارت وذراعاها مفتوحتان بحركة

مسرحية عنيفة، ثم ترى الإمبراطور. تحلق به وكأنها

منومة مغناطيسياً، فمها مفتوح وغير قادرة حتى على

الأداء اللائق.

السيدة وير: آه!

يتحرك موزارت إلى الأمام بسرعة.

موزارت. جلالتك، هذه هي السيدة وير إنها مالكة بيتي.

جوزيف: سررتنا، سيدي

السيدة وير: آه، يا سيدي! يا له من شرفاء، هؤلاء هن

بناتي العزيزات. هذه كونستانزي، إنها خطيبة السيد

موزارت.

تتقدم كونستانزي بفرض اللباقة. لقطة مقرّبة لكفالباري،

سندھشة لسماع الأنباء. لقطة مقرّبة لسلياري، يتابعها

وهي تسمعها.

جوزيف حقاً يا له من نبأ سار. هل لي أن أسأل متى

ستزوجان.

موزارت: حسناً - حسناً لم ننتقل حتى الآن موافقة والدي،

جلالك ليس بشكل عام. ليس كلياً.

يقهقه بدون ارتياح.

جوزيف: سامحتي، ولكن كم عمرك؟

موزارت: ستة وعشرون

جوزيف: حسناً نصيحتي لك أن تزوج هذه السيدة الجذابة

وتبقى معنا في فيينا

السيدة وير: أرايت؟ أرايت؟ لقد قلت له ذلك، جلالتك ولكنه لم

يصغ لي.

تحذّر كفالباري في موزارت.

يحدد موزارت بسرعة نظره

عنها

السيدة وير: آه، جلالتك، أنك

تمنحنا نصيحة رائعة لا

مثيل لها. نصيحة ملكية

أنا- أنا- هل أستطيع؟

تحاول تقبيل اليد الملكية.

ولكنها تسقط مقمى عليها

ينظر الإمبراطور متفحشاً إلى

جسدها الملقى على الأرض

ويخطو خطوة إلى الوراء

جوزيف: حسناً. ها هو ذا.

سرك.

يومئ برأسه للجميع مسروراً

ويغادر المسرح، مع كبير

الباورن الجميع ينحني.

تستدير كفالباري بنظرة

متوحشة نحو موزارت وتترك



خشبة المسرح بالاتجاه المعاكس نحو غرفة ملابسها وهي تهو رأسها العزبن بالريش. يراقب سالياري المشهد. يبقى موزارت لثانية من الزمن حائثاً ما بين أن يلحق بمغنية السوبرانو أو يساعد السيدة وير.

كونستانزي (مخاطبة موزارت) أحضر بعض الماء! يركض بسرعة. تتحلق الفتيات حول السيدة وير.

داخلي - غرفة ملابس كفاليري - ليلاً - ١٧٨٠

تجلس كاترينا إلى مرآتها محترقة غضباً. اللبيسة تخرج الدبابيس من شعرها المستعار بينما تهملق هي إلى الأمام يدخل موزارت رأسه من فتحة الباب.

موزارت: كاترينا! سأهرك بما سأفعله. سوف أكتب لك أغنية أخرى. شيء مذهل أكثر للفصل الثاني. علي أن أحضر بعض الماء والدتها ملقاة على خشبة المسرح.

كفاليري: لا تشغل بالك!

موزارت: ماذا

كفاليري: لا تشغل بالك!

موزارت: سوف أعود في الحال ينطلق بعيداً.

داخلي - مسرح دار الأوبرا - فيينا - ليلاً - ١٧٨٠

كونستانزي وموزارت يشقان طريقهما بسرعة بين مجموعة من الممثلين يلبسون العمام والقفاطين، ومساعدو المسرح يحملون أجزاء من الثياب المملوكة من «الاختطاف من الحرم». نرى كل ضوضاء المسرح الخلفي التي تحدث بعد العرض.

رجل من رجال الإطفاء يسير متجاوزاً موزارت يحمل دلواً من الماء. يخطفه موزارت منه ويشق طريقه بين الجموع متجهاً نحو السيدة وير، التي مازالت ملقاة على خشبة المسرح.

يندفع موزارت بين الجموع المحيطة بها ويقف بالماء على وجهها. تنتفض مباشرة بعد الصدمة. تساعد كاونستانزي لتنهض.

كونستانزي: هل أنت بخير؟

ويدلاً من أن تكون غاضبة، تهتم السيدة وير طرية السيدة وير: أه، يا لها من أسمية! كم هو حكيم إمبراطورنا. أه، يا أولادي! (وفجأة وبخفة شديدة) الآن أريدك أن تكتب لوالدك تضاماً ما قاله جلالتك.

تتابع الحركة دوراتها حولهم.

موزارت: حقاً يجب أن تذهبي الآن إلى منزلك، أيتها السيدة وير. لا ريب أن عريكك تنتظر.

السيدة وير: ولكن أئن تأخذنا أنت؟

موزارت: علي أن أتكلم مع المغنيين.

السيدة وير: حسناً، سننتظرك. ولكن لا تأخذ كل الليل.

داخلي - غرفة ملابس كفاليري - ليلاً - ١٧٨٠.

مازالت كفاليري في ثياب المسرح، تسير إلى أعلى وإلى أسفل غاضبة.

كفاليري: هل علمت؟ هل سمعت.

سالياري: ماذا؟

كفاليري: الزواج!

سالياري: حسناً، وما شأنك في ذلك؟

كفاليري: لا شيء! باستطاعته أن يتزوج من يشاء. لا يهمني الأمر بتاتاً.

تصوبه وهو ينظر إليها فتحاول أن تتمالك نفسها.

كفاليري: كيف كنت أنا؟ قل لي بصدق؟

سالياري: كنت سامية

كفاليري: ما رأيك بالموسيقى؟

سالياري: ماهرة جداً.

كفاليري: تعني أنها لم تعجبك.

يدخل موزارت غير متوقع

موزارت: أوه، سامحني!

كفاليري: هل ما زالت والدتها ملقاة على الأرض؟

موزارت: كلا، إنها بخير

كفاليري: لقد ارتحت جداً.

تجلس إلى مرآتها وتخلع شعرها المستعار

سالياري: عزيزي موزارت، تهاني القلبية.

موزارت: هل أحببتني إذا؟

سالياري: وكيف لي أن لا أفعل؟

موزارت: أنها حقاً أفضل موسيقى يمكن للإنسان أن يسمعها في فيينا اليوم. ألا توافق؟

كفاليري: هل النوم معها ممتع؟

موزارت: ماذا؟

كفاليري: أعتقد أنها فنانة في هذا المضمار. لأنه لا يوجد سبب آخر يجعلك تتزوج واحدة مثلها.

ينظر سالياري مندهشاً. يقرع الباب

كفاليري: أدخل.

يفتح الباب. تدخل كونستانزي.

كونستانزي: سامحوني، وولفي. والدتي لا تشعر بالراحة. هل باستطاعتنا المغادرة الآن؟

موزارت: حسناً.

كفاليري: كلا، كلا. لا يمكنك أخذ الآن من هنا. هذه الليلة هي ليلتي. أئن تعرفنا، يا وولفغانغ؟

موزارت. سامحينا، يا أنسة. ليلة سعيدة، يا سدي.

يدفع موزارت كونستانزي بسرعة خارج الباب. تنظر كفاليري إليهما بعد أن يذهبوا، يتجمع صوتها ويرتفع خارج إرادتها.

تتحاول عليه ليتروجها. أنا أعرف ابني. إنه أبسط من أن يرى الفخ - وليس هناك من يهتم به حقاً كوللويدو: لست متفاجئا. يبدو أن المال يمهأ أكثر من الولاء أو الصداقة. لقد باع نفسه لفيينا. إذا لندع فيينا تهتم بشؤونه ليوبولد: سيدي

كوللويدو: ابنك طفل لا يمتلك أية مبادئ، حسود ومغرور ليوبولد: نعم، سيدي، هذه هي الحقيقة. ولكن لا تلومه الضمأ هو خطئي. كنت متساهلاً معه. ولكن ليس بعد ذلك لن يحصل هذا مرة ثانية بتاتا. أعدك! ألتمس منك - أن تدعي أحصره مرة ثانية إلى هنا سأجعله يعطيك وعداً بأن يخدمك بأمانة

كوللويدو: وكيف ستجعله يحفظ هذا الوعد؟ ليوبولد: أه، يا سيدي، انه لم يرفض طاعتي في أي شيء أرجوك، نيافتك، أعطه فرصة ثانية. كوللويدو: سأمنحك إذن مغادرة لتحاول. ليوبولد: أه، نيافتك - أشكر سموك! أشكر! يقبل يد كبير الأساقفة بامتنان شديد بشير كوللويدو إليه لينهض سماع أول نغمة سوداوية قوية يبدأ بها افتتاحية «دون جيوفاني». الموضوع مرتبط بشخصية الـ Commendatore (٧٦)

ليوبولد (صوت خارجي): يا ابني العزيز يسمع النغم القوي الثاني داخلي - كنيسة باروكية - نهرا - ١٧٨٠

دري لفظة مقربة كبيرة لرأس موزارت يبطر إلى الأمام وإلى أسفل، وكأنها يقرأ رسالة والده تسمع صوت ليوبولد فوق هذه الصورة، لم يعد حريماً مشغول البال، ولكن مؤثراً قوياً ليوبولد (صوت خارجي): أكتب إليك ناقلاً أنباء على وجه السرعة. سأحضر إلى فيينا. لا تتخذ خطوات إضافية في موضوع زواجك إلى أن نلتقي. أنت إنسان سهل الانخداع إلى حد كبير لتري الأخطار المحيطة بك فإذا كنت تحترم والدك الذي كرس حياته كلها من أجلك، افعل ما أطلبه منك، وانتظر قدومي.

موزارت: سوف أفعل. تتراجع الكاميرا إلى الوراء. لنرى أنه في الواقع راكع أمام كونستانزي وكاهن في مواجهتهما. وخلفهما السيدة وير، جوزيف،

كفالياري: أنت حقاً مليء بالمفاجآت، أليس كذلك؟ أنت فعلاً خارق للمعادة، أيها الخراء الحقيير! تستدير وتنهار، باكياً من الغضب، نحو ذراعي سالياري. نركز عليه. سالياري العجوز (صوت خارجي) في تلك اللحظة أدركت دون أي شك أنه قد نال منها. هذا المخلوق قد استحوذ علي الفتاة التي أحب.

داخلي - غرفة سالياري العجوز في المستشفى - ليلا - ١٨٢٠.

يتكلم الرجل العجوز بانفعال إلى الكاهن. سالياري العجوز لم يكن الأمر مفهوماً ما الذي يريد به الرب؟ هأنذا أنكر على نفسي كل الرغبات الطبيعية كي أستحق عطاء الرب، وهالك موزارت يغمض في كل الملذات في كافة الاتهامات ربما عن أنه حاطب على وشك الرواج ولا يعقب إطلاقاً هل من الممكن أن أكون أنا تحت التجربة؟ هل يتوقع الرب مني أن أمتنع مغفرتي مقابل كل إساءة، مهما كانت مؤلمة؟ كان هذا ممكناً. واستوت الأمور ولكن لم هو، لماذا يستخدم موزارت ليعلمي دروساً في التواضع؟ امتدأ قلبي للنهية بركاهية عربية نحو ذلك الإنسان الضئيل الأول مرة في حياتي بدأت تراودني أفكار عنيفة. لم أتمكن من كبحها.

فوجئ هل حاولت؟ سالياري العجوز: كل يوم وفي بعض الأحيان ليضع ساعات كنت أصلي:

داخلي - شقة سالياري - غرفة النوم - مهرا - ١٧٨٠ يركع سالياري الشاب يانسا أمام الصليب سالياري: أرحوك ' أرحوك! ابعث به بعيداً، ليعد إلى سالزبورج. من أجله كما من أجلي. لفظة مقربة للمسيح وهو يحدق من فوق الصليب. قطع والعودة إلى:

داخلي - قاعة الجمهور - قصر كبير الأساقفة - سالزبورج - نهرا ١٧٨٠.

نرى ليوبولد يركع الآن ليس عند الصليب ولكن عند كبير الأساقفة كوللويدو الذي يجلس بلا إحساس على عرشه وإلى جانبه يجلس الكونت أركو ليوبولد إنسان يانيس، كان جميلاً يوماً ما وهو الآن يقارب الستين، وقد أصبح أقرب إلى صورة التابع المرافق للعرش. كوللويدو كلا: لا أريد أن أعيده إلى. ليوبولد، ولكنه بحاجة إليك. لحمايتك ولتفهمك. كوللويدو بصعوبة.

ليوبولد: أه، يا سيدي، نعم! انه على وشك أن يرتكب أكبر غلطة في حياته. فتاة صغيرة خلية من فيينا تحاول أن



الخيول: الإمبراطور جوزيف وابنة شقيقته، والأميرة اليزابيث. إنهما يمتطيان حصانين مصقولين. تمتطي الأميرة الحصان من على جانبه. ويركض إلى جانبها مرافق يلهث. يركب الإمبراطور حصانه مثانفاً: ابنة شقيقته، فتاة في السادسة عشرة من هابسبورج قصيرة وسمينة مثل كيس البطاطس

عندما يصلان بمحاذاة الساليري يتوقفان، ويمسك المرافق برأس حصان الأميرة، ينحني الساليري باحترام. جوزيف: صباح الخير يا ملحن للقصر هذه ابنة شقيقتي، الأميرة اليزابيث. الساليري: جلالته.

تهز الأميرة رأسها بعصبية وقد فقدت أنفاسها. جوزيف: لقد طلبت مني أن أنصحها بمرشد موسيقي مناسب.

أعتقد أنني خرجت بفكرة ممتازة.

يبتسم الساليري.

ساليري: آه، جلالته، سيكون هذا شرف كبير!

جوزيف: أنا أفكر بالسيد موزارت. ما رأيك؟

يفقد الساليري تعبير وجهه دون أن يحسن به أحد.

ساليري: فكرة جيدة، جلالته. ولكن

جوزيف: نعم؟

ساليري: لقد طلبت من موزارت أن يكتب أوبرا.

جوزيف: والنتيجة مرضية.

ساليري: نعم، حقاً. هي الأولى أن أحملك من الشكوك في المحاباة.

جوزيف: آه - آه، المحاباة. ولكنني أريد موزارت بشدة.

ساليري: أنا متأكد أن هناك طريقة، جلالته. نوع من المباراة. ربما أستطيع أن أشكل لجنة صغيرة، وسوف أؤكد أنه بشكل طبيعي سوف تختار تبعاً لرغبة جلالته.

جوزيف: أنت تسري، يا ملحن البلاط. فكرة ذكية جداً.

ساليري (ينحني): سيدي.

جوزيف: حسناً. هاه.

يتابع طريقه متطياً جواده. يترك المرافق رأس الحصان ويركض خلف الأميرة.

قطع إلى

داخل - غرفة مكتب كبير الياوران فون ستراك - نهاراً - ١٧٨٠.

يجلس فون ستراك مستقيم القامة وراء مكتبه المزركش يقف موزارت أمامه، يرتجف غضباً.

موزارت: ما هذا؟ يا سيدي كبير الياوران؟

فون ستراك: ما هذا مانا؟

موزارت: لماذا علي أن أعرض شاذج من أعصالي للجنة

وصوفي وير وعدد قليل آخر، بينهم سيده ذات مظهر مروح تلجس ثياباً زاهية: البارونة والدستادتن.

الكاهان: هل تقبلين أنت، كونستانزي وير، هذا الرجل، ولولفنجان ليكون زوجك الشرعي؟

كونستانزي: سأفعل.

الكاهان: أعلنكما الآن زوجاً وزوجة.

تسمع افتتاحية «أرحمنا يا رب» للقداس الكبير في دو الصغير موزارت وكونستانزي يقبلان بعضهما. الدموع تنهمر من أعينهما. وعلى وجه السيدة وير وبخاتها علامة الرضي. ترتفع الموسيقى وتستمر على الآتي:

داخل - غرفة في منزل ليوپولد - سالزيبورج - ليلاً ١٧٨٠.

في الخلفية نرى مشهداً للقصر. يجلس ليوپولد لوحده في غرفته. انه يقرأ رسالة من ولوفجانج. وعند قدميه حقيبة أمته، نصف المجهّزة للرحلة التي سوف لن يقوم بها.

نسمع صوت موزارت يقرأ الرسالة التالية. ونرى، والكاميرا تطوف حول الغرفة، تذكارات من حياة الشاب المعجزة

عندما كان طفلاً. اللبائن الصغير الذي صنع من أجله، والكامان الذي صنع له. وسام قدم إليه. نرى طائراً صغيراً في قفص من خشب الصفصاف. ونرى صورة نصفية

(بورتييهات) للصبي على الحائط، تتضمن الصورة العائلية السالوية لولوفجانج وشقيقته نانيريل يجلسان إلى اللبائن

وقد وقف بجانبها ليوپولد، وصورة والدتها على الحائط خلفها.

موزارت (صوت خارجي): والدي، يا أعز الناس، لقد انتهى الأمر. لا تلمني لأنني لم انتظر لأرى وجهك العزيز. كنت أعلم

أنك كنت ستحاول إقناعي بالعدول عن سعادتني الحقيقية ولم أكن لأتأمل ذلك. كل كلمة تصدر منك غالية على نفسي.

تذكرت أنك كنت تقول لي دافماً أن فوهنا هي مدينة الموسيقيين، إذا ما غزوتها فقد غزت أوروبا بأسرها.

بمصاحبة زوجتي أستطيع أن أفعل ذلك. أقسم لك أنني سوف أصبح منتظماً في عاداتي ومنتجاً كما لم أكن من قبل.

إنها رائعة، يا والدي، وأعرف أنك سوف تحبها. وسرعاً ما سيأتي اليوم عندما أصبح رجلاً غنياً، سوف تأتي وتسكن معنا، وسوف تكون سعيداً جداً. أنا مشتاق

لذلك اليوم، يا أفضل الآباء، أقبل يدك مثات، أوف المرات. تتلاشى موسيقى القداس بينما يكرمش ليوپولد الرسالة

بهده.

خارجي - الحدائق الملكية - هيهنا - نهاراً - ١٧٨٠.

يقف ساليري منتظراً والقيمة في يده. يقف بجانبه خادم ملكي. تلمح خلفه عمال الجنائن يمتحنون بالنباتات

والشجيرات على الطريق المجهز لركوب الفيل، والمليء بالأعشاب. نرى هذا المرر شخصيات يخفان على ظهور

غبية؟ لمجرد أن أدرس فتاة في السادسة عشرة من العمر
فون ستراك لأن جلالته يرغب في ذلك.

موزارت هل الإمبراطور غاضب مني؟

فون ستراك: على عكس ذلك.

موزارت: إذا لماذا وببساطة لا يرشحني للمنصب؟

فون ستراك موزارت، أنت لست الملحن الوحيد في فيينا

موزارت: كلا، ولكنني الأفضل.

فون ستراك: كابليميستر بونو، كونت أورسيني روزنبرج،

وملحن البلاط سالباري

موزارت: طبعي، الإيطاليون! حتماً دائماً الإيطاليون!

فون ستراك: موزارت.

موزارت: إنهم يكرهون موسيقيي إنها تخيفهم. الصوت

الوحيد الذي يفهمه الإيطاليون هو المؤلف. قرار ونغمة

سائدة، قرار ونغمة سائدة، من هنا وإلى يوم القيامة! (يغني

غاضباً).

يا - يا - يا - يا! وأي شيء آخر غير سوي.

فون ستراك: موزارت.

موزارت لو عرضت عليهم أي تنفهم متع يصابون

بالإغماء.

أغبياء (Oheim! Morbidizza! Morbidizza!)

في الموسيقى وتريدهم أن يحكموا على موسيقيي!

فون ستراك: انظر، أيها الشاب، القضية بسيطة. إذا أردت

الحصول على هذا المنصب، فعليك أن تعرض أعمالك بنفس

الطريقة كما يفعل زملاؤك.

موزارت: هل علي أن أفعل ذلك؟ حسناً، أنا لن أفعل!

أقول لك بصراحة: لن أفعل!

داخلي - شقة موزارت - غرفة النوم - فيينا - نهاري -

١٧٨٠

الغرفة صغيرة جداً وعميدة الترتيب. تعبر كونستانزي

الغرفة نهائياً وإليها، مضطربة. موزارت مستلقاً على

السرير

كونستانزي: أعتقد أنك مجنون! أنت فعلاً مجنون!

موزارت: أه، أتركيني لوجدي

كونستانزي: لتلميذ واحد من العائلة المالكة وستملك فيينا

بأسرها. سوف تصبح مجهزين للحياة!

موزارت. سوف يأتون على أي حال. إنهم يحبونني هنا.

كونستانزي كلا، لن يفعلوا. أعرف كيف تسير الأمور في

هذه المدينة.

موزارت: أه نعم؟ أنت دائماً تعرفين كل شيء.

كونستانزي: حسناً، أنا لن أستدين بعد الآن الأموال من

والدي، ولن أغير رأيي.

موزارت استندت مالا من والدتك؟

كونستانزي: نعم!

موزارت: لا تفعل ذلك مرة ثانية!

كونستانزي: كيف ستعيش، يا ووليفي؟ هل تريدني أن أشهد

الملك في الشوارع؟

موزارت. لا تكوني غبية

كونستانزي: كل ما يريدون رؤيته هو عمك وما الخطأ في

ذلك؟

موزارت: أسكتي! فقط أسكتي! أنا لست بحاجة إليهم.

كونستانزي: هذه ليست كبرياء. إنها مجرد غباء!

تحمل في وعيونها تفرق بالدموع.

قطع إلى

داخلي - غرفة الموسيقى الخاصة بسالباري - أواخر بعد

الظهر ١٧٨٠

يقوم سالباري بتدريس فتاة تغني أغنية فنية إيطالية. be

Caro mio (يا قمرع الباب.

سالباري: نعم

يدخل أحد الخدم.

الخدم: سامحني، يا سيدي، هناك سيدة تصر على

مخاطبتك

سالباري: من هي؟

الخدم: لم تقل - ولكنها قالت أن الأمر ضروري

سالباري (مخاطباً الفتاة): سامحني، يا عزيزتي،

يدخل سالباري إلى غرفة الاستقبال

داخلي - غرفة الاستقبال -

أواخر بعد الظهر - ١٧٨٠.

تقف كونستانزي وقد غطت

نفسها جيداً بوشاح. تحمل في

يدها محفظة أوراق مليئة

بالنسخ الأصلية للمؤلفات.

ينتهي درس الفناء، بنفعتين

على الآلة. يدخل سالباري

غرفة الاستقبال. ترميه

كونستانزي بنحية خجولة.

كونستانزي: سعادتك!

سالباري: سيدي، كيف

أستطيع مساعدتك؟

تخلع عنها الوشاح بحجل

سالباري السيدة موزارت؟

كونستانزي: أصبت، سعادتك.

لقد جئت نيابة عن زوجي لقد

أحضرت بعض العينات من

أعماله حتى تؤخذ بعين



الاعتبار في اللقاءات الملكية.

سالياري: شيء لطيف جداً. ولكن لماذا لم يأت هو شخصياً؟

كونستانزي: أنه مشغول جداً، يا سيدي.

سالياري: أفهم ذلك.

ياخذ الحافظة ويضعها على المائدة.

سالياري: سوف أنظر إليها، حتماً، عندما ما أستطيع.

سيكون هذا شرف لي. أرجوك بلغيه أحر تحياتي.

كونستانزي: هل سيزعجك كثيراً، سيدي، إذا ما طلبت منك أن تلقي عليها نظرة الآن؟ بينما انتظر.

سالياري: برعمني أن أقول لك أنني لا أملك الوقت الآن. فقط، اتركها معي. أؤكد لك أنها ستكون في أمان.

كونستانزي: أنا - أنا فعلاً لا أستطيع ذلك، سعادتك. كما ترى، هو لا يعلم أنني هنا.

سالياري: حقاً؟

كونستانزي: زوجي رجل ذو كبرياء، يا سيدي. سيفضب إذا ما عرف أنني أتيت.

سالياري: إذا هو لم يرسلك؟

كونستانزي: كلا، يا سيدي، هذه فكرتي أنا.

سالياري: فهمت

كونستانزي: سيدي، نحن فعلاً بحاجة إلى هذه الوظيفة نحن يانسون. زوجي يصرف أكثر بكثير مما يستطيع أن يكسب. أنا لا أعني أنه كسول - إنه ليس كذلك - أنه يعمل طوال النهار. الأمر فقط أنه ليس عملياً. المال ينساب ببساطة من بين أصابعه. هذا فعلاً أمر سخيف. سعادتك، أعرف أنك تساعد الموسيقيين، أنت مشهور بذلك. أعمله فقط هذا المنصب. سنصبح مدبنين لك إلى الأبد!

سالياري: دعيني أقدم لك بعض المرطبات. هل تعرفين ما هذه؟

يشير إلى طبق محصل بالكستناء المسكرة.

سالياري: Cappozzi Venero حلقات فينوس. كستناء رومانية مغطاة بالبراندي والسكر أو تجريبين واحدة؟ إنها فعلاً مدمشة.

يقدم لها الطبق. تأخذ واحدة وتضعها في فمها. يراقبها بعناية.

كونستانزي: إنها فعلاً مدمشة.

ياخذ هو واحدة. نلاحظ أنه يلبس في إصبعه خاتم توقيع ذهبي.

كونستانزي: شكراً جزيلاً، سعادتك

سالياري: لا تناديني بهذه الطريقة. فهذا يبعد المسافة بيننا. كما تعلمين لم أولد ملحن للبلاط. أنا من بلدة صغيرة، تماماً مثل زوجك.

يبتسم لها فتأخذ حبة كستناء ثانية.

سالياري: هل أنت متأكدة أنك لا تستطيعين ترك هذه الموسيقى والعودة لأخذها ثانية؟ لدي أشياء أخرى قد تحببها.

كونستانزي: هذا شيء مغر جداً، ولكن الأمر مستحيل، على ما أعتقد. سيصاب وولفي بنوبة عصبية إذا ما وجد أنها مفقودة. كما ترى، فهي كلها أصلية.

سالياري: أصلية؟

كونستانزي: نعم.

توقف. يمد يده وياخذ الحافظة من على المائدة. يفتحها.

ينظر إلى الموسيقى. فيذهب.

سالياري: هذه كلها أصلية.

كونستانزي: نعم، سيدي. أنه لا يحفظ نسخاً داخلي - غرفة سالياري العجوز في المستشفى - ليلاً - ١٨٢٢

يواجه الرجل العجوز الكاهن.

سالياري العجوز: شيء مذهل! لقد تجاوزت كل التوقعات.

كانت هذه النسخة الأولى للموسيقى، ومع ذلك فلم يكن عليها أي تصحيح من أي نوع، ولا واحد. هل تدرك ماذا يعني هذا؟

يحدق فوجلاً به.

سالياري العجوز: إنه ببساطة سجل الموسيقى الموجودة جاهزة في رأسه. صفحة تلو الصفحة، وكان أحداً يكتبها عليه. وتنتهي الموسيقى كما لم تنته موسيقى من قبل.

داخلي - غرفة استقبال سالياري - أواخر بعد الظهر - ١٧٨٠.

لقطة مقربة. المخطوطة المكتوبة بخط موزارت، تنطق الموسيقى فيما يسمع الآتي:

سالياري العجوز (صوت خارجي). بَدَل نوتة واحدة فيحصل تضال.

بَدَل جملة موسيقية واحدة، فيسقط البناء. كان واضحاً لي. ذلك الصوت الذي سمعته في قصر كبير الأساقفة لم يكن صفة. هنا أيضاً كان صوت الرب بذاته! كنت أصدق عبر أفاصص تلك الشريبات العبرية المصنوعة بدقة لأرى جمالاً مطلقاً لا يجاري.

ترتفع الموسيقى. ما نسمعه الآن هو تشكيل مذهل لمقاطع عظيمة من موسيقى موزارت فتفت سالياري وقتنتنا. نسي ملحن البلاط كونستانزي، التي تجلس سعيدة تمشخ الكستناء وقد تغطى فمها بالسكر. وأخذ يسير مرات ومرات حول غرفة الاستقبال يقرأ للصفحات ويرميها أرضاً عندما ينتهي منها. نرى وجهه المعبذ والمدهول: أخذ يرتجف وكأنه في بحر هائج متداعٍ؛ فانه يعيش تجربة أنديما والجمال مع الألم الكبير. أوزاق كثيرة تتساقط أكثر مما

يستطيع قراءته، مبعثرة على الأرض كشلال أبيض، بينما هو يدور حول الغرفة.

أخيراً، نسمع النغم الرائع (Ovi Talles) (٢٨) في قفاس دو الصغير، بدت وكأنها موجة تنكسر عنده، لم يعد يتحمل المزيد منها، يقلل محافظة الأوراق بعصبية. فجأة، تتوقف الموسيقى وتعود تنعكس في رأسه. يقف مرتجعا، يحملق كمن فقد عقله. تنهض كونستانزي حائرة.

كونستانزي: أليس جيدة؟

توقف.

سالياري: إنها خارقة.

كونستانزي: أه نعم، إنه فعلاً فخور بأعماله، وقفة أخرى.

كونستانزي: إذا، هل ستساعدني؟

يحاول سالياري استرداد نفسه

سالياري: غدا مساءً سأتعشى مع الإمبراطور. كلمة مني وسينال المنصب.

كونستانزي: أه، شكراً لك، يا سدي!

عمرتها السعادة، فوقفت وقيلت يده. رفعها إلى أعلى وحضنها بقباء. دفعت بنفسها بعيداً عنه

سالياري: ارجعي الليلة.

كونستانزي: الليلة؟

سالياري: لوحدك.

كونستانزي: ولماذا؟

سالياري: خدمة تحتاج إلى خدمة مقابلها. ليس كذلك؟

كونستانزي: ماذا تعني؟

سالياري: أليس الأمر واضحاً؟

يحدقان في بعضهما البعض. لا تصدق كونستانزي الأمر كثيراً.

سالياري: إنه منصب تسعى إليه فيينا بأسرها. إذا ما أردته لزوجك، تعالي الليلة.

كونستانزي: ولكن! أنا سيدة متزوجة!

سالياري: إذا لا تغطي الأمر يعود إليك. ولن أكون غامضاً هذا هو الزمن

يحملق بها

سالياري: نعم.

يقرق جرس فضي مناديا الخادم ويترك الغرفة فجأة

تحدق كونستانزي وراءه خائفة

يدخل الخادم. مصدوماً ومنهولاً، تركع كونستانزي على ركبتيها وتأخذ في التقاط النوتات الموسيقية من على الأرض

قطع إلى

داخلي - غرفة سالياري العجوز في المستشفى - ليلا -

لقطة مقرّبة. الأب فوجلر، مرعوباً سالياري العجوز: نعم، يا أبتاه نعم! أعطيت الكثير لقسمي بأن أكون عفيفاً. ماذا كانت النتيجة؟ طيباً، صبوراً، دؤوباً، عفيفاً ماذا كانت النتيجة؟ هل الطيبة جعلت مني ملحناً جيداً؟ أدركت الأمر برمته عندئذ - تلك اللحظة: لا تساوي شيئاً في آتون الفن. وقد كنت أنا لا شيء بالنسبة للرب. فوجلر (صارخاً): لا يمكنك قول ذلك!

سالياري العجوز: كلا؟ هل كان موزارت رجلاً طيباً؟

فوجلر: طرق الرب ليست طرقك. وأنت لم توجد لتحاكمه قدم له ملح المغفرة ولسوف يحطيك خبز الحياة الأبدية. إنه الكلي الرحمة. هذا كل ما عليك أن تعرفه.

سالياري العجوز: كل ما أردته أن أغني له. هذا من فعله، أليس كذلك؟ أعطيني هذا التوق - ثم جعلني أخرس، لماذا؟

أخبرني ذلك. إذا كان لا يريدني أن أخدمه بالموسيقى، لماذا غرس في تلك الرغبة، كشهوة في جسدي، ثم أنكر علي

الموهبة؟ تابع، قل لي: تكلم نياحة عنه

فوجلر: يا بني، لا يستطيع أحد التكلم نياحة عن الرب

سالياري العجوز: أه؟ اعتقدت أنك تفعل هذا كل يوم. إذا تكلم الآن، أجبني!

فوجلر: أنا لا أدعي كشف أسرار الكون. أنا أحترمها. كما عليك أن تفعل أنت

سالياري العجوز (بعصبية): أه، نعم، نعم، نعم، نعم! دانما نفس الأجوبة المبتذلة (يخاطب الكاهن بتودد) ليس هنالك إله رحمة، يا أبتاه. فقط إله تعذيب!

داخلي - شقة سالياري - غرفة النوم - ليلا - ١٧٨٠

يجلس سالياري على مكتبه، يحدق في الصليب إلى أعلى سالياري العجوز (صوت خارجي): حل المساء على تلك

الغرفة. جلست هناك غير عارف ما إذا كانت الفتاة ستعود أم لا. صليت كما لم أصل من قبل؟

سالياري: يا إلهي العزيز، أدخل في واحدة تحمل أنفاسك، أعرف أنك تحبني رجاء

واحدة فقط أظهر لي

إشارة واحدة من

عطاءك، وسأظهر أنا

بدوري ما عندي

لموزارت وزوجته. سوف

أحصل على الوظيفة

الملكية، وإذا جاءت هي،

سوف استقبلها بكل

الاحترام وأرسلها إلى

منزلها سعيدة. أدخل إلي!



أدخل إليّ؛ من فضلك! أتوسّل إليك.

سكون طويل، طويل، يحقّق سالياري بالصليب. يبادلُه المسيح التحديق غير عابئ به. أخيراً في هذا الصمت نسمع قرعاً خفيفاً على الباب. يحرك سالياري نفسه. يظهر أحد الخدم.

الخدم: لقد عادت تلك السيدة، يا سيدي.

سالياري: ادخلها. ثم اذهب لننام.

ينحني الخادم وينصرف. تتبعه إلى:

داخلي - غرفة الموسيقى في شقة سالياري - ليلاً - ١٧٨٠
يجتاز الخادم الغرفة ويدخل.

داخلي - غرفة استقبال في شقة سالياري - ليلاً - ١٧٨٠.

تجلس كونستانزي على كرسي مستقيم، تلبس وشاحاً كما في السابق، محفظة الأوراق الموسيقية على حضنها. عبر الباب البعيد الذي يتصل بالقاعة، هناك خادم آخر ينظر إليها. يلتحق به الخادم الأول وهما يفلتان الباب على الفتاة تاركينها وحدهما.

نفي معها. تتكثّر الساعة على رف المدفأة. نسمع صوت عربية قديمة تمر في الشارع في أسفل، وبمصيبة تزيج عنها الوشاح وتنتظر حولها.

فجأة يظهر سالياري قادماً من غرفة الموسيقى. إنه شاحب ومشدود جداً. يتبادلان النظرات. تبتسم وتنهض لتحيته، مسبغة على الجو شيئاً من الاسترخاء والدفء وكأنما تدفئه ليتصرف براحته.

كونستانزي: حسناً، أنا هنا. لقد ذهب زوجي إلى حفلة موسيقية. لا يعتقد أنني سأمتع بها.

توقف.

كونستانزي: أعترض على ما بدر مني بعد الظهر. لقد تصرفت

كفكافة سخيفة. إلى أين سنذهب؟

سالياري: ماذا؟

كونستانزي: هل سنبقى هنا؟ إنها غرفة جذابة. أحب هذه

الشعاعات. هل كانت هنا قبل الآن؟

لم لاحظ وجودهما أعقد أنني كنت عصبية.

وهي تتكلم، أخذت تظلي الشموع بزوج من طفايات الشموع المصنوعة في الهندية وبعد ذلك باقي الشموع حول الغرفة.

كونستانزي: لقد أعطى وولفغانغ من الملك جورج في إنجلترا بعض الشعاعات. ولكنها كانت من الخشب فقط. أه، سامحني. دعنا لا نتكلم عنه. ما رأيك في هذه؟ إنها من الدانتيل الأصلي. بروكسل.

تستدير وتطلع وشاحها.

كونستانزي: حسناً، إنه أضمن من أن استعمله كل يوم. دائماً أقول لولوفي، لا تكن مبذراً للهذابا شيء رائع، ولكنها

تتجاوز ميزانيتها. لا ينفخ الكلام بقاتاً. كل ما أزيده نصحا يزيد إنفاقه أكثر. أه سامحني! لقد عدت أنكمم عن ذلك. تلتقط المحفظة.

كونستانزي: هل مازلت تريد اللقاء النظر على هذه؟ أو أننا لا نحتاج أن نفعل ذلك بعد الآن؟ أخيل أننا لن نحتاج حقاً.

تنظر إليه متسائلة، وتسقط المحفظة على الأرض، صفحات من الموسيقى تتدقق منها. في نفس اللحظة نسمع نغمة قوية، وتتدقق (Old Tables) (٢٩) العظيمة من القديس في دو الصغرى فتملأ الغرفة. وعلى صوت نغمتها السامية الغنية، تبدأ كونستانزي بخلع ملابسها، يراقبها سالياري مرعوباً. بهنه ويهنا يكون حضور الموسيقى جيروياً، تجرعه وتحمطه. يفتح فمه متألماً. وتضرب الموسيقى أنغامها في رأسه. يفرطض ضوء الشمعة فوقها وهي تخلع ثيابها وتستعد لمعاينته. فجأة يأخذ في الصراخ.

سالياري: اذهبي! اذهبي!

يلتقط الجرس بمصيبة ويهزّه بجنون، ولا يتوقف على ذلك حتى يأتي خادمان كنا قد رأيناها من قبل، ويقفان عند الباب يتوقف الموسيقى فجأة. يأخذان في التحديق بكونستانزي الخائفة المذهولة التي تحاول بياسة تغطية عريها.

سالياري: رافقوا هذه السيدة إلى الخارج!

تندفع كونستانزي رامية نفسها عليه.

كونستانزي: أنت خراة! أنت خراة محفّن!

يمسك رسغها ويدفعها إلى الخلف. ثم يترك الغرفة بسرعة، صافقاً للباب خلفه. تستدير كونستانزي فتري الخادمين في الغرفة ينظرون إليها نظرة جامدة.

كونستانزي: فهم تهملقان؟

تلتقط طفاية الشمع بوحشية وترميها بها. فتسقط محطمة أرضاً.

داخلي - شقة - سالياري - غرفة النوم - ليلاً - ١٧٨٠.
لفظة مقربة، يلف سالياري وعيناه مغمضتان، يرتجف من الألم. يفتحهما ف يرى المسيح عبر اللقطة. يحملق به من الحائط.

سالياري العجوز (صوت خارجي). من الآن فصاعداً نحن أعداء. أنت وأنا!

قطع إلى

داخلي - غرفة سالياري العجوز في المستشفى - ليلاً - ١٨٢٣.

الرجل العجوز يستعيد التجربة فيعيشها مرة ثانية. ينظر فوجلاً إليه مرعوباً.

سالياري العجوز: بما أنك لا تريد الدخول إليّ رغم حاجتي

الشديدة إليك: بما أنك تسخر من محاللاتي لأحافظ علي القضية، لأنك اخترت أداة لك صبيهاً مدعيًا، شهوانياً، بذيئاً، يتصرف كالأطفال وأعطني كتعويض عن ذلك القدرة على إدراك التجسيد؛ لأنك غير عادل، وغير مستقيم، وغير لطيف، فسوف أواجهك! أقسم بذلك! سوف أعرقل وأؤذي مخلوقك على هذه الأرض قدر ما أستطيع سوف أخرب من يجسدك. قطع عودة إلى

داخلي - شقة سالباري - غرفة النوم - ليلاً - ١٧٨٠
لقطة مقربة. المدفأة، وبها نجد تمثال المسيح المصنوع من خشب الزيتون يحترق.

سالباري العجوز (صوت خارجي) ما فائدة الإنسان في النهاية إذا لم يعلم الرب دروسه؟
الصلب يحترق ويتحلل. يحرق سالباري به قطع إلى

داخلي - شقة موزارت - غرفة الجلوس - ليلاً - ١٧٨٠.
يفتح الباب الأمامي فجأة. يدخل موزارت متحيراً يتبعه إيمانويل شيكانيدر وثلاث ممثلات ورجل آخر. جميعهم تقريباً سكارى. شيكانيدر (الذي يظهر في كل مكان مصطحباً فتيات شبابات) رجل ضخم، سمين، متهور في الخامسة والثلاثين من العمر
موزارت: سن!

شيكانيدر (مقلداً موزارت) ستانزي - مانزي - بانزي - وانزي!

موزارت سن! ابق هنا
يسير بلا ثياب نحو باب غرفة النوم ويفتحه شيكانيدر (مخاطباً الفتيات) سن! أنتن عديمت الحياء (٢٠)
داخلي - شقة موزارت - غرفة النوم - ليلاً - ١٧٨٠
كونستانزي مستلقية على السرير، وظهرها إلى زوجها الذي دخل الغرفة وأغلق الباب
موزارت (ممازحاً): ستانزي؟ كيف حال فأرتي؟ فأرتي - وأرتي؟

لقد عدت - ياس - واس (٢١) عاد.
تستدير إليه فجأة، منظرها مخيف عيناها محمرتان من البكاء

يصاب موزارت بصدمة
موزارت ستانزي!
يقترب من السرير ويجلس عليه. فجأة تعاود البكاء مرة ثانية، يائسة

موزارت ما بالك؟ ماذا حدث؟ ستانزي
ياخذها بين ذراعيه فتعلق به معانقة بوحشية وقهراً هي تبكي وقيض من الدموع ينهمر من عينيها.
موزارت: توقفي الآن. توقفي. لقد أحضرت بعض الأصدقاء

ليلتقوا بك. أنهم ينتظرون عند الباب المجاور. هل لدينا ما نأكله. جميعهم يكادون يموتون من الجوع.
كونستانزي: قل لهم أن يذهبوا. لا أريد أن أرى أحداً.
موزارت: ما بالك؟

كونستانزي: قل لهم أن يذهبوا!
موزارت: نعم!
كونستانزي أنا أحبك! أنا أحبك!

تبدأ في البكاء ثانية، وترمي ذراعيها حول عنقه
كونستانزي: أنا أحبك. أرجوك ابق معي. أنا خائفة.

داخلي - القصر الملكي - غرفة الطعام - نهراً - ١٧٨٠.
يجلس جوزيف يتناول الطعام. يقدم له الساقى حليب الماعز. يحمل جوزيف مذكرة في يده من سالباري. يقف سالباري أمامه.

جوزيف: لا أعتقد أنك تفهمني. يا ملحن القصر.
سالباري: جالانك، أنا فهمتك. صدقني، لقد كان هذا القرار معذباً جداً لي. ولكن في النهاية، وببساطة لم أستطع أن أرشح السيد موزارت
جوزيف ولم لا؟

سالباري: حسناً، سيدي، لقد أجريت بعض التحقيقات بطريقة روتينية. كنت راغباً في معرفة سبب ضلالة عدد تلامذته. فهذا شيء مقلق
جوزيف أه؟

يطلب جوزيف من الساقى الانصراف بحركة من يده، فيحنني ويترك الغرفة.

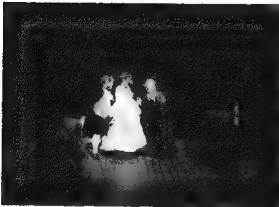
سالباري: جالانك، لا أحب أن أتكلم ضد زميل موسيقى
جوزيف: طبعاً لا.
سالباري: علي أن أخبرك بأن موزارت لا يؤمن كلياً عندما يكون وحده مع سيدات صغيرات في السن،
جوزيف حقاً؟

سالباري: واقعيًا، إحدى تلميذاتي، مغنية صغيرة جداً في السن أخبرتني أنها قد - إر - حسناً
جوزيف نعم؟

سالباري عاكسها.
جالانك مرتين، خلال وقت الدرس بغيه.
توقف

جوزيف أه - ها حسناً هكذا الأمر
- داخلي منزل

سالباري السلاله -
فينا - نهراً - ١٧٨٠
عاد سالباري لقوه من



القصر وهو يصعد السلم. يتقابله خادمه.

الخادم: سيدي، هناك السيد موزارت ينتظرك في غرفة الاستقبال.

يضطرب سالياري بوشوح.

سالياري: ماذا يريد؟

الخادم: لم يقل، يا سيدي. قلت له لا أبري متى تعود ولكنّه أصّر على الانتظار.

يصعد السلالم.

داخلي - شقة سالياري - غرفة الاستقبال - نهاري - ١٧٨٠.
ينتظر موزارت سالياري ويحمل محفظة. يقترب سالياري منه بعصبية. يقف موزارت ليس بوضعية محارب بل بوضعية الذليل

سالياري: السيد موزارت، ما الذي أتى بك إليّ؟

موزارت: سعادتك، لقد طلبت نماذج من أعماله. ها هي. لست بحاجة لأن أقول لك كم أنا بحاجة لمساعدتك. ساكون شاكرًا جدًا لك لو نظرت إلي هذه. عليّ ضغوط شديدة،

ضغوط مالية. كما تعرف، أنا الآن رجل مقترج.

سالياري: إذا أنت كذلك. وكيف حال زوجتك الجميلة؟

موزارت: إنها جيدة. أنها - حسنًا، في الواقع، أنا على يثك أن أصبح أبًا! أهيئتني ليلة البارحة فقط أنت أول من يعلم.

سالياري: لقد اطرقتي - نهائي القلبية لك، طبعًا.

موزارت: وهكذا ترى، أن هذا المنصب هام جدًا لي الآن.

ينظر سالياري إليه حزينا.

سالياري: لماذا لم تأت إليّ البارحة. يا موزارت؟ هذا أكثر وضع مؤلم. البارحة كان بإمكانني مساعدتك. اليوم، لا أستطيع.

موزارت: لماذا؟ هاك الموسيقى. إنها هنا. أنا أقدمها لك بتواضع. ألهم هذا ما كنت تريده؟

سالياري: لقد قدمت للنو من القصر. لقد شغل المنصب.

موزارت: شغل؟ هذا مستحيل! إنهم حتى لم يروا عملي. أنا بحاجة لهذا المنصب. من فضلك، ألا تستطيع مساعدتي رجاءً؟

سالياري: يا عزيزي موزارت، ليس هناك أحد في العالم كله أريد مساعدته أكثر منك، ولكننا الآن تأخرنا كثيرًا.

موزارت: من الذي اختاروه.

سالياري: السيد سومر.

موزارت: سومر؟ السيد سومر؟ ولكن الرجل غني إنه متوسط جدًا.

سالياري: كلا. كلا. ما زال عليه أن يصل إلى الوسطة.

موزارت: ولكنني لا أستطيع خسارة هذا المنصب، ببساطة لا أستطيع! سعادتك أرجوك. لنذهب إلى القصر، وتستطيع أن تشرح للإمبراطور أن السيد سومر اختار رهيبًا بالواقع

يمكن أن يسيء للأميرة موسيقياً

سالياري: فكرة لا يقبلها العقل بيني وبينك، لا أحد في العالم يمكن أن يسيء موسيقياً للأميرة اليزابيث.

يقفقه موزارت بسعادة. يقدم سالياري له كوباً من الحلوى البيضاء وملقعة ويتناولها موزارت دون أن يفكر ويتابع كلامه

موزارت: انتظر، يجب أن أحصل على تلاميذ. بلا تلاميذ لا يمكنني تدبير وضعي.

سالياري: هل تريد أن تقولي لي أنك تعيش في فاقة؟

موزارت: كلا ولكنني مقل. أنا دائماً مقل. لا أبري لماذا.

سالياري: قبل لي يا صديقي، أنك تميل إلى العيش بأكثر مما تسمح به إمكانياتك.

موزارت: كيف يستطيع أحد ما أن يقول ذلك؛ ف نحن لا نملك طامها أو خادمًا. نحن لا نملك بوابًا. لا شيء إطلاقاً؟

سالياري: كيف يمكن ذلك؟ أنت تقوم حفلات موسيقية، أليس كذلك؟ اسمع أنها ناجحة جدًا.

موزارت: إنها ناجحة بشكل هائل، لا تستطيع أن تجد مكانًا. المشكلة الرئيسية أنه لا أحد يريد أن يشغلني. الجميع يريد أن يستخدمني وأنا أعزف، ولكنهم لا يسمحوا لي بتعليم بناتهم.

وكأنني نوع من الشياطين. أنا لست شيطاناً

سالياري: طبعاً لست كذلك.

موزارت: هل لديك ابنة؟

سالياري: مع الأسف، لا.

موزارت: هل تستطيع إقراضي بعض المال إلى أن يصبح لك ابنة؟ عندئذ سوف أطعمها مجاناً. هذا وعد مني. أه، أنا أسف. أنا أنصرف بسخافة. والذي علي حق - يجب أن أغلق فمي بقفل. بجديّة هل هناك أية إمكانية لأن تقرضني بعض المال؟ فقط لفقرة ستة أشهر أو ثمانية على الأكثر. بعد ذلك سأصبح أغنى رجل في فيينا. وسأدفع لك عندئذ ضعف المبلغ. أي شيء. أنا بصدد عمل سوف ينتجرب كالثقلبة في كل أرجاء أوروبا!

سالياري: أه، كم هو مثير! أهيئتني أكثر.

موزارت: من الأفضل ألا أفعل. أنه شيء سري إلى حد ما.

سالياري: تعال، تعال، يا موزارت: أنا فعلاً مهتم. بصدق.

موزارت: في الواقع إنه سر كبير. أه، هذا لذيذ، ما هذا؟

سالياري: كريمة الجبن مطبوخة بسكر محبب ومنقوع بالروم

سالياري: أه، كم هو مثير! أهيئتني أكثر.

موزارت: من الأفضل ألا أفعل. أنه شيء سري إلى حد ما.

سالياري: تعال، تعال، يا موزارت: أنا فعلاً مهتم. بصدق.

موزارت: في الواقع إنه سر كبير. أه، هذا لذيذ، ما هذا؟

سالياري: كريمة الجبن مطبوخة بسكر محبب ومنقوع بالروم

سالياري: أه، كم هو مثير! أهيئتني أكثر.

موزارت: من الأفضل ألا أفعل. أنه شيء سري إلى حد ما.

سالياري: تعال، تعال، يا موزارت: أنا فعلاً مهتم. بصدق.

موزارت: في الواقع إنه سر كبير. أه، هذا لذيذ، ما هذا؟

سالياري: كريمة الجبن مطبوخة بسكر محبب ومنقوع بالروم

سالياري: أه، كم هو مثير! أهيئتني أكثر.

موزارت: من الأفضل ألا أفعل. أنه شيء سري إلى حد ما.

سالياري: تعال، تعال، يا موزارت: أنا فعلاً مهتم. بصدق.

موزارت: في الواقع إنه سر كبير. أه، هذا لذيذ، ما هذا؟

سالياري: كريمة الجبن مطبوخة بسكر محبب ومنقوع بالروم

موزارت ألقان ومائتا فلورين هي كل ما احتاجه. مائة؟
خمسون؟

سالياري: ما العمل الذي تقوم به بالضبط؟
موزارت: لا أستطيع أن أقول. حقاً.

سالياري: ليس من المفروض باعتقادي أن تشتهر في
فيينا ككاتب، يا موزارت. ومع ذلك، فأنا أعرف سيداً
مرموقاً أستطيع أن أقدمك له وهو له ابنة. هل هذا يعني
بالقرض؟

داخلي - منزل ميشال شلومبورج - صباحاً - ١٧٨٠

نجاح وصریح هستيريان. القاعة مليئة بالكلاب، على الأقل
خمس، جميعها تقفز وتجري حول المكان محدثة شوشرة
رهيبة بلبس موزارت، متفاخر، متعاطفاً جديداً وقبعة بريشة
للمناسبة، وقد وصل ليعمل كمدرس موسيقى في منزل
تاجر موسر يدعي ميشال شلومبورج، منتفخ، لطيف المعشر
مظهره خشن، يقف في قاعته محبباً موزارت بين الحيوانات
التي تقفز وتنبج.

شلومبورج: أهدأوا! أهدأوا! أهدأوا! اجلسوا هناك، عليكم
اللجنة. (مخاطباً موزارت) أهلاً وسهلاً بك. لا تعرها أي
اهتمام، أنها مستحيلة. ترفقي أيتها المخلوقات العنيدة!
تعال من هنا تجاهلها فقط. أنها غير موزية إطلاقاً فقط
عنيدة. أعاملها تماماً كما بناتي.

موزارت: وأيا منهم تريدني أن أعلم.
شلومبورج: ماذا؟ ها - ها! مضحك - أعجبني. أي منهم،
يه؟ أنت إنسان مضحك - (يصرخ) 'حه'!

تعال إلى هنا.

يقود موزارت عبر مجموعة الكلاب نحو غرفة استقبال
مريحة مفروشة بذوق الطبقة الوسطى

شلومبورج: 'حه'

تظهر السيدة شلومبورج: سيدة مليئة بالحيوية في منتصف
العمر

شلومبورج (مخاطباً موزارت): ولن نعلم هذه أيضاً. إنها
زوجتي.

موزارت (منحنياً) سيدتي
شلومبورج هذا السيد موزارت، يا عزيزتي الشاب الذي
أوصى به السيد سالياري ليعلم ابنتنا جيرتود أين هي؟
السيدة شلومبورج في الطابق الأعلى.

شلومبورج جيرتود:
السيدة شلومبورج لا يمكن أن تكون السيد موزارت
موزارت إنني هو.

شلومبورج طبعاً أنه هو. من كنت تعتقدينه؟
السيدة شلومبورج. لقد سمعت عنك منذ زمن طويل! اعتقدت
أنت لاد أن تكون رجلاً عجوزاً

شلومبورج: جيرتود!
السيدة شلومبورج: كم يشرفنا حضورك إلينا، يا سيد
موزارت. وكذلك لجيرتود

شلومبورج: يقول الناس العارفون أن الفتاة تلك موهبة.
عليك أن تحكم بنفسك. إذا اعتقدت أنها سيئة، فقل ذلك.
السيدة شلومبورج: مايكل، من فضلك! أنا متأكدة أنك
ستجدها تلك القابلية، سيد موزارت إنها حقاً متحمسة
جداً طوال الصباح كانت تجهز نفسها
موزارت حقاً

السيدة شلومبورج: أه، الآن! ها هي أتية
تظهر جيرتود شلومبورج في العمر، فتاة مرتبكة في
الخامسة عشرة من العمر تلبس أحسن ما عندها. ينسدل
شعرها مجعداً. إنها في غاية التوتر

موزارت صباح الخير، يا أنسة شلومبورج
شلومبورج: ستدرون، هذا السيد موزارت. قول لي صباح
الخير

جيرتود تفهقه بدلاً من ذلك.
السيدة شلومبورج: (مخاطبة موزارت) ربما شيئاً من
المشروبات أولاً؟ قليلاً من القهوة، أم قليلاً من الشاي؟

موزارت: أرغب في قليل من النبيذ، إذا كان لديك.
السيد شلومبورج: إنه على حق. فلسوف يحتاجه. (يادي
ويصفق بيديه) كلاوس 'رجاحة من النبيذ بسرعة' (٢٣)

والآن لنبدأ العمل. لقد انتظرت ذلك طوال اليوم

يقود الطريق نحو

داخلي - غرفة الموسيقى - نهراً - ١٧٨٠

بجائتو مفتوح وجاهز جميع الكلاب تتبعه وبعدها يأتي
مورارت والسيد والسيدة شلومبورج. لخبية موزارت، يجلس
الزوج وزوجته بطريقة رسمية على مقعد طويل صغير جنباً

إلى جنب
شلومبورج (مخاطباً الكلاب): والآن اجلسوا جميعاً
وتصرفوا بأدب

ريمان وماندي يجلسان
بصمت تام: (بخاطب
كلب صيد صغير)
وبالخصوص أنت يا
دود لساكس - ولا
صوت يصدر عنك.

يستقر الكلاب عند
أقدامهم. يتقسم الزوج
والزوجة لبعضهما
علامة تشجيع
شلومبورج تعال، إذا



اجلس هنا

يشير موزارت إلى كرسي البيانو. تجلس الفتاة مقردة أمام البيانو. يجلس موزارت بجانبها.

موزارت: الآن، من فضلك اعزفي لي شيئاً. فقط لآخذ فكرة، أي شيء يفي الغرض.

جهرترود (مخاطبة أعلها): لا أريدكم أن توقوا هنا.

السيدة شلومبورج: يا عزيزتي، لا بأس في ذلك. فقط تابعي الموضوع وكأننا غير موجودين.

جهرترود: ولكنكما هنا.

شلومبورج: لا تهتمي يا سترودل. التعود على وجود جمهور هو جزء من الموسيقى. ألت على صواب، سيد موزارت؟

موزارت: حسناً، نعم. بشكل عام، على ما أعتقد.

(مخاطبة جهرترود) منذ متى أنت تعزفين، يا أنسة؟

الأنسة شلومبورج: سنة واحدة فقط.

موزارت: من كان معلمك؟

السيدة شلومبورج: أنا كنت معلمتها. ولكنها تجاوزت القليل الذي كنت أعلمها إياه.

موزارت: شكراً، يا سيدتي. (مخاطبة جهرترود) ابدئي الآن - شيئاً من الشجاعة. اعزفي لي شيئاً تعرفينه.

تجيبه الفتاة الهائسة بأن تتصلق في أصابع البيانو دون أن تعزف نوتة واحدة.

توقف سمج.

موزارت: ربما يكون من الأفضل أن نترك لوحدنا. أعتقد أننا نحن الاثنين هجلاً قليلاً.

ينظر الزوج وزوجه إلى بعضهما البعض.

شلومبورج: كلام بلا معنى. سترودل ليست هجلاً. إنها عنيدة ليس إلا! إذا استسلمت لها الآن، فستندم فيما بعد.

سترودل اعزفي.

صمت. تجلس الفتاة بلا حركة. يصرخ شلومبورج هادراً.

شلومبورج: قلت اعزفي!

السيدة شلومبورج: ميشال!

موزارت: ربما إذا عزفت أنا قليلاً أولاً. فقد يشجع هذا الأنسة (مخاطبة الفتاة) لئلا لا تدعيني أجرب الآلة، هل هذا ممكن؟

فجأة تقف الفتاة. يتسهم موزارت للأهل يجيبونه بابتسامة عصبية. ينزلق موزارت على المقعد، يرفع يديه ويأخذ بالتقسيم على البيانو. فجأة ينبع أحد الكلاب بصوت عالٍ.

يذهل موزارت ويتوقف عن العزف. يقفز شلومبورج على أقدامه ويسير باتجاه كلب الصيد.

شلومبورج: توقف يا دودلساكس! أوقف هذا فوراً!

(مخاطبة موزارت) لا تدعه يزججك. سوف يصيح على ما يرام.

إنه أيضاً عند قليلاً. أرجوك، أرجوك - اعزف. أتوسل إليك. يعاود موزارت العزف. هذه المرة قطعة ملينة بالحويوة، ربما النهاية السريعة من (٤٥٠ من مصنف كوتش) ينبع الكلب مباشرة.

شلومبورج: كلا، ليس أنت. كنت مخاطب الكلب. أنت تابع العزف. إنه شيء مهم جداً. إنه دائماً ينبع عندما يسمع الموسيقى. علينا أن نمنعها من هذه العادة. أعزف، من فضلك، من فضلك، موزارت، مذهولاً، يبدأ بعزف الثلاثية (٢٤) مرة ثانية. ينبع الكلب أعلى من ذي قبل.

شلومبورج: هذا ما أعنيه. الآن تابع العزف، فقط تابع العزف.

(مخاطبة الكلب) والآن توقف أنت عن هذا النباح، دودلساكس. توقف هذه اللحظة، هذه اللحظة، هل تسمعين؟ تابع العزف يا سيد موزارت، هكذا تماماً. استمر، استمر!

يتابع موزارت العزف. فجأة يسقط الكلب صامتاً. يتسهم شلومبورج ابتسامة عريضة.

شلومبورج: حسناً، حسناً، كلب جيد جداً!

دودلساكس الطيب جيد جداً.

(مخاطبة زوجته، محركاً أصابعه بسرعة) بسرعة، بسرعة، بسرعة، عازفتي، احضري له البسكوت.

تسرع زوجته لتضرب وعاء مليئاً بالبسكوت. يأتي القادم بزجاجة نبيذ مفتوحة وعلى سفينة قذح مملوء بالنبيذ يضعه بالقرب من موزارت. ويخاطب شلومبورج الكلب الهادئ بعاطفة عميقة.

شلومبورج: الآن خمن من الذي سيحصل على مكافأة حلوة؟ دودي الشايط.

يعطي البسكوتة إلى الكلب الذي يبتلعها بشراهة. يتوقف موزارت عن العزف ويقف.

شلومبورج: إنها أعجمية، يا سيد موزارت.

موزارت (بالكاد يسيطر على نفسه) حسناً، أنا مدرس جيد. في المرة القادمة عندما تريدني أن أعلم أحد كلابك، أرجوك أن تعلمني ذلك. وداعاً، يا أنسة. وداعاً، يا سيد! وداعاً يا سيد!

ينحني لهم ويغادر الغرفة. ينظرون وراه بدهشة حائرة السيدة شلومبورج: يا له من شاب غريب.

شلومبورج. نعم. إنه غريب قليلاً.

خارجي - شارع مزدحم في فيينا - نهارة ١٧٨٠.

مشهد مبهج. موزارت يتبخر مشرق المحيا يثق طريقه بين جموع الحمالين والشياطين والبانين المتجولين، بانتي السجق والمعجنات، والقبعات والشرايط. الأحصنة والعربات تفرق وهي تمر بقرية. وأحسن تعبير عن حالته هو نغمة «Non più Andrai» الخفيفة تعزف على البيانو.

— وهو ما زال في هذه الحالة النفسية، يدخل باب منزله.
داخلي — منزل موزارت — القاعة — نهراً ١٧٨٠.
فجأة يتوقف، ينظر إلى أعلى السلم، النغمة الأولى المتجمعة من افتتاحية
«دون جيوفاني» يقطعها اللحن العسكري من فيغارو ما
يراه.. وهو ينظر إلى أعلى السلم، شكل مربع متدثر
بعباءة (٣٥) رمادية وقبعة رمادية غامقة، يقف عند
مدخل السلم، يأتي النور من خلف هذا الشكل بحيث نرى
صورته الظلية وهو يفتح ذراعيه باتجاه موزارت بحركة
تندّر بالامتلاك، خلال وحدة موسيقية يسيطر خلالها
على موزارت جو من الغموض الشرير قبل أن يدرك من
هو هذا، ثم، بينما تتابع الموسيقى، يصم بصراحة زجاجة
النبذه في يده ويركض بفرح إلى أعلى السلالم ويرمي
نفسه بين أحضان الرجل.

موزارت: بابا! بابا!
يتعاقب الرجلان، تتلاشى الموسيقى تدريجياً
داخلي — غرفة الجلوس في منزل موزارت — نهراً ١٧٨٠.
غرفة صغيرة ضيقة، سقفها منخفض، لم يرتبها أحد منذ
زمن طويل. نرى النوتات الموسيقية مبعثرة في كل مكان.
كذلك هناك العديد من زجاجات النبيذ الفاخرة والآلات
الموسيقية — من بينها ماندولين، فيولا، بيانو بأصابعها
البيضاء والسوداء مقلوبة — كتب وأطباق طعام مبعثرة في
كل مكان.
يمسك موزارت بذراعي والده، نرى ليوپولد الآن وقد شاح
وأفكه السفر يلبس ثياباً بحاجة إلى إصلاح. وجهه خطفه
الزمن، وهو بوضوح ليس في صحة جيدة.
موزارت: لماذا أنت هنا؟
ليوپولد: أليست مرحباً بي؟
موزارت: طبعاً أهلاً وسهلاً بك عشرة آلاف مرة، بابا! يا بابا
الحبيب!
يقبّل يديه.

ليوپولد أنت نحيف جداً. ألا تطعمك زوجتك هذه؟
تواري موزارت بعيداً وأحضر حقايق والده من أرضية
السلم.
موزارت: تطعم؟ طبعاً، حتماً تطعمني.. إنها تمشوني كما لو
كنت بطة طوال اليوم. إنها أفضل طاهية في الكرة الأرضية.
أعني، بعد والدي، فقط انتظر، وسأرى.
ليوپولد: أليست هنا؟
موزارت: لا أعرف ستانزي؟ ستانزي؟
ينظر ليوپولد إلى الفوضى والقدارة المحيطة به في الغرفة.
ليوپولد: هل تعيش دائماً هكذا؟
موزارت: أه، نعم، أه، أعني لا — ليس تماماً هكذا. أعني اليوم

— فقط اليوم، ستانزي — تذكرت الآن. كان عليها أن تذهب
— نعم! كان عليها أن تساعد والدتها. نعم هكذا. والدتها
سيدة لطيفة جداً، سوف ترى.
يحمل الحقيبة عبر الغرفة ويفتح باب غرفة النوم.
كونستانزي مستلقية في السرير، تنهض مفزوعة.
موزارت: أه، لم أكن أعرف أنك في المنزل يا ستانزي، هذا
والدي.
تحذق كونستانزي، التي تبدو مريضة متعبة، بليوپولد.
يحذق ليوپولد بدوره بها من فتحة الباب.
موزارت: سوف نتنظر، سوف نتنظر، لماذا لا تنهضين الآن
يا عزيزتي؟
يغلق الباب ثانية.
موزارت: إنها في غاية التعب، المخلوقة المسكينة. أنت
تعرفني: أنا خنزير حقيقي، ليس من السهل التأنطيف من
بعدي.

ليوپولد: أليس لديك خادمة؟
موزارت: أه بإمكاننا لو أردنا ذلك ولكن ستانزي لا تحب أن
تسمع بموضوع كهذا. تريد أن تقوم بكل شيء بنفسها.
ليوپولد: كيف هي حالته المادية؟
موزارت: لا يمكن أن تكون أفضل مما هي عليه.
ليوپولد: ما تقول هو ليس ما سمعته.
موزارت: ماذا تعني؟ إنها رائعة حقاً، إنها — إنها رائعة!
الناس تحبني هنا.
ليوپولد: يقولون أنك مديون
موزارت: من؟ من يقول ذلك؟ هذه كذبة شريرة!
ليوپولد: كم تلميذاً لديك؟
موزارت: تلاميذ؟
ليوپولد: نعم.
موزارت: نعم.
ليوپولد: كم عددهم؟
موزارت: لا أدري. ليس بندي أهمية. أعني، لا أريد تلاميذ.

يفقون في طريقتي.
احتاج إلى وقت كافٍ
للتأليف.
ليوپولد: التأليف لا
يجني دخلاً. أنت تعرف
هذا.
موزارت: هذا سيفعل.
يلتقط بضعة صفحات
من المصطلحات.
ليوپولد: ما هذا.
موزارت: أه، دعنا لا



نتكلم عنها.

ليوبولد: ولما لا؟

موزارت: إنها سر

ليوبولد: أنت لا تخفي أسراراً عني.

موزارت: إنها حطرة جدا، يا بابا. ولكنهم سيجربونها. آه،

ها هي!

تدخل كونستانزي إلى الغرفة. تلبس ثوب خروج وقد بذلت

مجهوداً كبيراً محاولة ترتيب شعرها. نرى بوضوح أنها

حولي.

موزارت: حبيبتي ستانزي - انظر إليهما! أليست جميلة؟ تغفل

بابا، اعترف. هل كنت تشتهي فتاة أجمل لتكون لبتك؟

كونستانزي: توقف، وولفي. أنا أبعد رهيباً. مرحباً بك في

منزلنا أيتها السيدة موزارت.

موزارت: إنه ليس السيد موزارت. ادعوه يا بابا.

ليوبولد: أرى أنك تتوقعين..

كونستانزي: آه، نعم.

ليوبولد: متى، لو سمحت لي بالسؤال؟

كونستانزي: بعد ثلاثة أشهر! يا بابا.

موزارت: أليس هذا مدحشاً؟ نحن فرحان.

ليوبولد: لماذا لم تذكر لي هذا في رسالتك؟

موزارت: ألم أقول؟ ظننت أنني فعلت. أنا متأكد أنني فعلت.

يقهقه يقهقه صغيرة تعبيراً عن إحراجها.

كونستانزي: هل أقدم لك شيئاً من الشاي سيد موزارت؟

موزارت: شاي؟ من الذي يريد الشاي؟ دعينا نخرج! هذا

يستدعي احتفالاً. أنت لا تريد شايًا، يا والدي.

لنذهب للرقص. والدي يحب الصفات. أليس كذلك ؟

كونستانزي: وولفي!

موزارت: ماذا؟ كيف بإمكانه أن تكوني مثلاً هكذا؟

شاي!

كونستانزي: وولفي، أعتقد أن والدك يحب. سوف أطهو شايًا

هنا؟

ليوبولد: شكرًا. سيكون هذا حسنًا. لا تصرفوا ملاً علي.

موزارت: لم تلم؟ آه، تعال، يا والدي! على أي شيء أتفق أفضل من

أن أنفلقها عليها؟ يا أبا نرغب تقبله ونفتقده، فيظهر

فجأة! (٣٦)

نسمع النغم المرح (٥٣٩) مصنف كوشل. Wohl Der Kaiser sei

ilto طوال الفترة الآتية. هذه أغنية متعاقبة من 180

El aerag (٣٧) لكن مرح موضوع للهاريتون والأوركسترا

وجزء كبير من الباص دم(٣٨) أما الجزء الصوتي فهو

مجهز للبيانو.

خارجي - شارع في شيناء - نهالز - ١٧٨٠.

نرى موزارت وكونستانزي وليوبولد بينهما. نرى أزواجًا

من البشر يتسوقون.

اليواش

Perdonami (١)

Piet Piet (٢)

The hitte G Minor (٣)

Eine Kleine Nachtmusik. (٤)

تهدأ archbishop بدلاً من Fartelehop

(٥) مقرونة بطريقة مكملة تصبح kiss my ass أي ميكي

مزعجة.

Em Era. Marry me. أي تزوجيني. (٧)

Tish Im too see my shitt. كلي خرافي. (٨)

(٩) كوتشلت أسكتد وهام موسيقى نمساوي عرفت بقيامه في

تصنيف أعمال موزارت والتي تعرف برقمها ١٣.

(١٠) الحركة البطيئة.

(١١) رقم ٣٦١ في مصنفات كوشل.

basans (١٢)

basant horn (١٣)

oboe (١٤)

clarinet (١٥)

(١٦) السيد القائد.

elens macaroons نوع من الكعك يؤكل مع الشاي

Bene! Bene (١٨)

Le Fiat (١٩)

(٢٠) سوري غير عادي.

(٢١) يا عزيزي أدوني.

(٢٢) شكرًا سيدي، لقد تأخرت. أنه لشرف عظيم لي من ملحن رائع

مشهور.

(٢٣) غيبث.

(٢٤) لا تفعل ذلك ثانية يا أندريه.

El Seraglio. (٢٥)

(٢٦) القائد.

(٢٧) والأسف، مشاشة، مشاشة.

(٢٨) ميزيتي العاليية.

(٢٩) طرغ هذا.

(٣٠) التي طرغ.

(٣١) يقول Diagrachosi بدلاً من Diagrachosi كنوع من الاستطراف.

Pass - wase - پاس - واس كلام ليس له معنى.

(٣٣) كراميتلا بالجين

Preestestmo. (٣٤)

Rondo (٣٥)

(٣٦) كابد.

(٣٧) قولها موزارت بجمعه المشدك Klasse misable suddenly visible

(٣٨) الاختطاف من السرايا.

يتيح العدد القادم



بين موت بازوليني.. وشذرة كافافي..

وبيو جرافيا تحصيل الذات

خالد عزت

سينمائي من مصر

قبل أعوام من كتابة هذا النص انتابني رغبة أسرة في رؤية المكان الذي صرّع فيه الشاعر والسينمائي الأكثر شهرة وغواية - بيير باولو بازوليني - وقتئذ كنا «أنا وباولا زانيسكو» مستغرقين في كتابة سيناريو فيلم (أصوات ضائعة) وفي نفس الوقت، وأثناء كتابة النص. كنا نبحث عن أماكن تتناسب مع أجواء الفيلم وشخصياته، وكانت الأماكن تمدنا بالأفكار والصور وأيضاً الأصوات المنبعثة من حولنا ومن ذاكرتنا. في البدء لم تكن الفكرة واضحة تماماً، ولم أكن املك أدنى فكرة جاهزة عن الصورة النهائية التي سيؤول إليها الفيلم، كل ما كان لدينا هو صوت غامض علينا أن نتبعه دون إلقاء مزيد من الأسئلة المعوقة باستثناء تلك الأسئلة التقنية اللازمة لكتابة فيلم درامي وذلك الإيقاع الملتبس الذي يشملنا ويدفعنا إلى البحث عن معادل موضوعي للفكرة. كان يخامر «باولا» حس الانقطاع والوحدة في قصائد «إميليو ديكنسون» وكانت قد قرأت شيئاً من أشعارها مترجمة إلى اللغة الإيطالية، وكانت موسيقى «أرفوبارت تملؤني بحس ما لا أعرف كنهه. كنا نكتب الصور المفتتة التي تغمرنا حسبما اتفق، ثم نبحث لها فيما بعد عن نسق زمني وإيقاعي داخل السرد، يتألف مع جغرافية الأماكن التي كانت تساعدنا في رسم حركة الشخصيات وإيقاعها تبعاً لعمارة المكان ذاته الذي كان يشاركنا في تطوير الفكرة، وبالتالي فهم النص الذي كان يتخلق بين أيدينا ببطء.

أسطوانية تشير إلى المكان الذي اغتيل فيه بازوليني. لبثنا صامتين نحقق أمامنا عبر حاجز من السلك والهواء البارد يضرب وجهنا بلبل رذاذ خفيف، وفي القو أماننا المكان في وقفنا الشاردة إلى تلك الهوة العميقة التي يخيل للمرء أنها تعقل داخلها آلاف الأصوات الموهلة في وحشيتها، بينهما صوت بازوليني كصرخة محتجة فيما وراء صمت شاطئ أوستيا، والتي كانت قد وئدت قبل انطلاقها خارج النغم المفتوح متفجرة بلذة الدمى والعجلات الأربع تمخض اللحم والعظام بترانيم طقطقة الرأس التي استسلمت لوهدة الرمال المنبسطة.

... فكرت في هول تلك العذابات التي قدر له أن يحملها فوق كاهله للثلاثة وخمسين عاماً،

هي كل سنوات عمره التي عاشها، وأنه كان واحداً من هؤلاء الأفراد الذين منحهم الرب امتياز النفي وطلب العدا والاختلاف منذ ميلاده بمدينة «بولونيا» في ٥ مارس ١٩٢٢، وحتى موته القاسي ليلة ٢ نوفمبر ١٩٧٥. وما كانت تلك التواريخ السابقة كعلامات ميلاد وموت سوى تسهيل بهوجرافي على قارئ سيرة رجل الرماة أو بازوليني المستعار.

وحده الحب، وحده المعرفة، هما ما يحسب حسابهما.

وليس ماضي الحب، وليس ماضي المعرفة.

أية أحرار سوداء تخلفها حياة الحب المستنفذ.

حين تتوهم الروح عن الصيرورة.

من منهما كان قد اختار المكان: الطراد أم الفريسة؟ شاطئ أوستيا أو المكان القبلي الذي اختار من «مطلق» بازوليني لينال فيه سرعته الأخيرة.

لا أحد يقدر على تحيل ما دار بينهما «بازوليني/ بيلوسي» في تلك اللحظات المرعبة التي قادته إليها عشاء شهوة جائعة، وألم وحدة رياح، دفع بالشاعر والسينمائي أن يدفع حياته ثمناً لرغبته في أن يتمثل نفسه بجوار شخص آخر يستطيع أن يمنحه بعض الدفء، أي شخص حتى لو كان عاجزاً أحرق، أو مأجوراً، من قبل جماعة ما؟ ستصرعه برحشية سادية، حتى قبل أن ينال الشاعر بغيته المرجوة.

ولا أحد يقدر أيضاً على التكهّن بما كانت ستؤول إليه حياة بازوليني الفنية لو لم يموت، أو بالأحرى لم

كان نص الفيلم يتتبع عبر خطوطه السردية حركة مجموعة من الشخصيات والتي لا يوجد فيما بينها أي رابط درامي سوى الأماكن التي يتصادف أن تعبرها وهي تهيم على وجوها في مجالات ضوئية تشبه لوحات «كارفاجيو»، وصراع بين تلك الذات المنعزلة وبين أصوات عشوائية وحوارات متقطعة تروي بلغات مختلفة في أجواء روما القديمة، وكل شخصية من الشخصيات تروي لنا صوتها الغائب وهي تتلفي آثار ذكرياتها وسط أطلال وخرائب «الغورو رومانو» و«إيبا انتيكا» وخرائب بيوت مقلدة، تركها أصحابها منذ زمن بعيد، لصمت الأشياء والظلمة. كما تركوا أيضاً ذكرياتهم القديمة لهؤلاء العابرين - كما عن عمد - هذه الذكريات المتترجة بهبو غبار هش، والتي من الممكن أن تنفخ فيها رائحة الموت.

وفي نقطة ما من السرد، كان على جميع الشخصيات أو الأصوات البهامة، أن تتلفي بعضها في مكان «ما» يجمعها لليلة طويلة، حيث تتشابك وتتصارع الذكريات والأصوات مع بعضها البعض.

وكان علينا العود على مكان طبيعي له صوته المميز، وأن يكون مطبوعاً في الذاكرة بحس شخصي إن لم يكن مأساوياً أيضاً، يلقي بظلاله على أحداث الفيلم.

وكان شاطئ (OSTIA) حيث سحق جسد بازوليني هو المكان الأمل الذي من الممكن أن تتلاقى فيه كافة الخطوط... والمصائر.

سألت «باولا» أن تقودني إلى الشاطئ الذي شهد اللحظات الأخيرة من حياة بيبير باولو بازوليني.

بعد جهد وصلنا إلى حزام الشاطئ على أطراف إلى مدينة روما، نترجل عبر طريق ملتق شبه خال تصطف على جانبيه صناديق قمامة، وعلى يسارنا يلوح البحر بصورة متقطعة من وراء أسوار بنايات منخفضة يكتنفها حس بالوحشة والغواء. كان النهار قد انتصف لكن الشمس كانت مطفأة. سحب سوداء معلقة فوقنا لا تتحرك، وكان انفساح السماء اللجائي وامتزاجها بصور أكوام الزبال والمخلفات وحفيف أمواج بحر أوستيا يعطي انطباعاً ثقيلًا بكآبة مقبضة. وعبر مساحة من نباتات عشبية متطاولة الارتفاع أشارت «باولا» إلى بقعة ينتصب وسطها «نصب» رث الشكل مقام على قاعدة

تقده قدامه إلى محطة قطارات روما «(TERMINI) وإن يقابل الفتى «جوسيبى بلوسى» مصطحبا إياه إلى شاطئ أوستيا المهجور، وأي نوع من الأفلام كان سيقدمها بعد إنجازها الجزء الأول من ثلاثية منحها للموت والكرامية، والتي بدأها بفيلم «سألو/مائة وعشرون يوما في سدوم» قبلها الأخير الذي مات دون أن يشهد عرضه الأول خارج وطنه.

لكن الأرجح أن حياة بازوليني كانت قد انطلقت دون رجعة مثل قذيفة وانتهت بأن أصابته هو نفسه في جسده وروحه على شاطئ الموت.

رعب اللحظات التي عاشها بازوليني هو ما يؤرقني الآن وأفكر فيه بنشوة تسديد الضربات المتوالية، والتي يقطعها إرتعاش صوته المتضرع، والمستमित، في تلقي الضربات وجها لوجه مع القبضة المكورة لقاتل مجهول الاسم - وعابر بطبيعة الحال - كي تكتمل شرعية المشهد - وربما أيضا كان قد نسي في غمار تشوش حواسه الملتببة والمتوترة بلذة العناق المنتظر أن يسأل الفتى عن اسمه!!

ألم يعن له أيضا أن يسأله لحظة لتلقي الضربة الأولى المذهلة والمفاجئة وهو في ذروة هياجه الحسي، والتي ربما ظننا بازوليني أنها من طقوس تطيب الحواس ودغدغتها قبل الانسحاق التام والتمرغ، قبل أن يعاجله الفتى بضربة ثانية كصدمة شاعر في صمت العالم وقسوته، وهو لا يزال وإهما يتشبث مهتاجا بلحم الفتى، الذي فاجأه بضربة ثالثة ليؤكد قيمة وعنق الضربتين السابقتين. كان مشهد النهاية قد نفذ بفنية عالية موزعة في الصنعة: تعظيم الوجه بعصبية غير مبررة ثم تهشيم الرأس بتصميم حاد لا راد له، وأخيرا دهن الجسد ومحو معالمه نهائيا - كمقصود شعري/ إستعاري - يرد به إخفاء الجسد وسلبه كل ما هو شخصي من ملامح وسمات مميزة، كعلامات يسهل من خلالها التعرف على بازوليني الشخص، وتحويله إلى كتلة متخثرة منعدمة الشكل، ومجردة.

لماذا يبدو لي هذا المشهد بكل وحشيته وبقائه القديميري كقطعة عذبة من موسيقى مؤلفة لألنن وتريتين لم يكتبها قط «فرانز شوبرت» أو مشهد سينمائي لم يصوره بازوليني نفسه، وقد أغفله عن

عمد في اللحظة الأخيرة من نهاية يوم عمل شاق، مقررا إرجاءه لحظة تصوير اليوم التالي وفي ظني أن المشهد الأخير في حياة بازوليني يظل صالحا لأن يكون مقطعا سينمائيا مستقلا بذاته، جديرا بأسلوبيته المميزة، أو على وجه الدقة «بلا أسلوبيته» المتفكسة والبدائية، وبالطبع بالإمكان اضافته كنهاية محتملة ومقترحة لفيلم (sato)، ومع استعارة عنوان رواية جوزيف كونراد (قلب الظلمات) ليصبح عنوانا دالا ومعبرا عن حياة المخرج ذاته الذي لم يبتغ سوى عمق الأحشاء وظلمتها البدائية.

لماذا في هذه الصيغة المغفلة كما الدم، تقاوم معرفتي هكذا، وتكاد تخنقني بسبب الدهشة الغاضبة، لأن كل شيء يؤلمها، لماذا في أعماقي تكمن الأحاسيس ذاتها بنهارات لم تكتمل أبدا؟ تنزوي في المجرات الميتة، حيث يعقرى الشحوب هذه الحفارة؟

أتعري في واحدة من آلاف الحجرات حيث ينام البعض في جادة فوننيانا. على كل شيء يمكنك أن تحفر: الزمان، الأشواق، الآمال.

كل شيء من الممكن أن ينتظر الآن: أن تتوقف حركة المجرات. أن تتجمد مياه البحر، أن تتلاشى وتمحي ذكريات الماضي بكل أنامه وتخططاته الأيدولوجية، حتى يفرغ الشاعر من شهوة ملحمة لعاشق خجول يتعجل بنفاذ صبر مراقب، لم يتخلص بعد من أصوله الريفية وتربيته الكاثوليكية، ولا يزال وهو

في الخمسين من عمره تؤلمه تعثر البدايات المشاكسة والمضحكة قليلا.

ارتعاش الأطراف والأصابع وهي تتلمس طريقها خلسة مصطدمة في لهجة بالازرار الصلبة، وشعث الملابس الثقيلة المحيطة ليد عاشق عجول يتلف في



كان التاريخي قد أفسح، هنا، مكانه بلا عودة للفردى والوجودى.

سواء مرشوقة بإبر كعيون منطفئة تومض بارتعاشات مجرات لذة سفحت في زمن ماض لا يمكن استعادته/ عرق يطفر من حدقات مخمضة في دفء أجساد رومانية متشنجة بدوار ذبذبات حناجر جماهير الثورة العنقودية والتي ستترك الفرد حائرا ومهيبضا، في وحشة فردانيته/ أصوات قطارات محطة TERMINI التي لا تهدأ أبدا في رواحها ومجنبيها، وتعتريها المتشكك بين البدايات والنهايات/ وجوه غرياء متدثرة بالذلل والهوان، وهي تعبر جادات روما العتيقة وشارع ماركوني وسان جيوفاني في صباحات غائمة لم تنق بعد من نعاس ليلة سابقة على البقطة/ أجساد فتية مميزة برشاققتها، وقد توزعت بسميرية الانحطاط الإنساني، في أركان وحنايا محطات تنبئ بهول اللذة التي ستجنى بعد قليل من التعارف/ أكوام النفايات التي لعقتها في نهم أمواج أوستيا ثم تركتها تفوح بعطن يتطوع في خراب الروح / زجاجات النبيذ الفارغة، أبيض.. أحمر والتي جلبت من القلاع الرومانية من أقبية تضيق بنبيذ الدم الأحمر للطبقة.

كان بازوليني يلقى الضربات صاغرا، منساقا، منجذبا إلى القبضة (وأيا كان الذي يسد إليه الضربات، سواء «بيلوسى» الصغير أو آخرين شاركوا في تسديد العنف وكما أشارت إليهم خفية التحقيقات والشكوك) فالألم لا بد أن يصل إلى منتهاه، إلى العمق المشتهى، كي يطرز مشهدياته بتلك الغنائية الشعرية، والتي تكفل حدود صفحته البيضاء، المصقولة بالفراغات اللا محسوسة، التي تتخلل الضربات، والتي هي نفسها علامات الترقيم والتقسيم الموضوعة لخدمة القصيدة. تلك الفراغات التي طالما استخدمها بازوليني مرارا وتكرارا في كتابة أشعاره، وغايتها تهذيب الإيقاع بين السكون والحركة.

لا شك أن بازوليني قد قاوم وبحنف، وبعد منهية قصيرة أفاق من تهويمه نحاس ثمل كانت قد اجتاحتها فنهض يجري وهو يوارى جراح وجهه متجها إلى سيارته.

ومن الممكن أن تخليه من جديد، ويصورة هزلية،

سعيه الحثيث الأعضاء الرطبة المتوترة. الأيدي المرتعشة تبدو في الظلمة المشروخة بأضواء فوانيس السيارات المارة بحزام الشاطئ، كحيوانات أليفة، وقد اكتسبت حياة باطنية من نوع خاص، مفصولة ومعزولة عما حولها من الأشياء. فلاشات ضوئية قاطعة وخاطفة تسطع بشكل مفاجئ منسحبة على الوجهين المتلاصقين: هدير محرك «الفاروميو» يدور غير مبال بما يحدث على بعد خطوات قليلة، بطنين ممل ورتيب، مسطح الإيقاع، كأنه أوركسترا سيمفوني يعزف مقطوعة من التشوش الصوتي مؤلفة خصيصا لتكون خلفية لمشهد يؤديه ممثل هاو، قاده أمواه، وحظه العائر إلى مسرح طبيعي خال من جمهور، أو حتى من الأدوات المتعارف عليها واللازمة لتشكيل عرض فني. هنا لا توجد مصابيح إنارة تكشف عن وجوه الممثلين أو انفعالاتهم التي تموت في نفس اللحظة التي تولد فيها، أو ستار أحمر. ملترز بخيوط مذهبة تتلوى بصرامة شكلية على النسيج المخملى، من أجل استخدامه بين الفواصل أثناء تغيير أوضاع الجسمين لحظة الاشتباك والعراك الدامي، بل إنه قد تم أيضا الاستغناء عن الملحن الذي عليه أن يردد على مسامع بازوليني العبارات والكلمات التي ستسقط عفوا من ذاكرته. لا يوجد هنا على مسرح أوستيا سوى العري الخام للوجود، والذات المتجذرة داخل ديكور أعد ببراعة منهية نادرة للحظة تفجير مثلى، مُنتظرة ومُتوقعة، كقدر لا فرار منه إلا إليه.

بالإضافة إلى بعض المفردات المرئية المتشظية، ككلمات قصيدة، مشغولة ومطرزة بحدود الصفحة وفراغاتها. ويخيل إلي أن تلك المفردات التي ساهمت في تشكيل العرض الذي أدأ بازوليني ببراعة يصعب تصورها، انتزعت نزعاً من سياق قصائده نفسها المعركة بين ألم الجوع التاريخي والطبقي وألم الجوع الميثاقيني والفردى، وأن



انغماس بيرغمان وبيور باولو بازوليني

وهو يقاوم سقوطه وتعثره، ثم متحاملاً ينهض نفسه بصعوبة بالغة وهو يلهث فزعاً ليعاود السقوط من جديد.

أية أفكار سوداء كانت قد اجتاحتها في لحظات الربيع؟ وأية صور تخاليلت أمام عينيه، وهو يلتفت حوالبه، طالباً أن ينجده أحد من مصير ظل طفلة حياته يسعى إليه، بدأب، وتأن.

كان المنظر الذي يلوح إليه الآن قد تميعت حدوده، وقد غرق العالم في ضبابيته، لكنه فجأة قفل راجعاً، محاولاً اتجاهه بعيداً عن السيارة، وهو يغمغم كحيوان يغمي، مستديراً بوجهه الدمي إلى الخلف مواجهاً الرفقاء، وكأنما في سعيه بين اتجاهين متعارضين أراد أن يشطر نفسه بنفسه. كان يتجه إلى الأمام هرباً، وفي نفس الوقت، كان يتجه إلى الخلف، وكأنه أيقن داخله بعيب الفرار، وأن عليه أن يواجه الصمت كشاعر، وإن يسلم نفسه طواعية للمشهد في ثباته الأخير. أن يمنح نفسه «لي» كسؤال يراود مخيلتي!!

من منهما كان قد أغوى الآخر أن يخوض في عمام الرعشة الأخيرة المؤطرة بنظرة بازوليني التي لم تكن هي نفسها نظرة الربيع الرخيصة المستهلكة في الأفلام التي أجاد صنعها، لكنها كانت في صلابتها، وجمودها، قد تصعدت بالشك والجود والنتران للوجود الإنساني ذاته.

من الممكن ان نستمتع إلى نهاية الحركة الموسيقية بين التئين وتريتين: طقطقة العظام والجمجمة، ثم العجلات تمر بنعومة حريرية، وبلا مقاومة، على الرمال التي أصبحت طريقاً معبداً بجسد.

علمتني الدنيا كيف أدافع عن نفسي، وأهاجم. وأقبض على العالم وجهاً لوجه، وليس في القلب وحده.

وهكذا عرفت أن قلة هم من يعرفون الأشواق التي عشت فيها أنا!

.. لماذا أعود الآن إلي بير باولو بازوليني الذي نسبه الجميع كوصمة عار جديرة بالهجو والإلغاء. لماذا أعود إلى كلماته الموسومة نهائياً بالنفي والعزلة وإلى صوره الشفوفة بحرقه الأشواق إلى التماهي؟ إلا أنني انشد مثله الغضب والجوع إلى الرفض في

هذه الحقبة الإنسانية التي نحياها، بكل مباحهاها الما بعددائيتها!! لم يكن صباح الأحد ٢ نوفمبر ١٩٧٥ يوماً عادياً مثل أي يوم آخر في مجرى تاريخ إيطاليا السياسي والثقافي.

« على طريق ميناء «أوستيا» وجد جسد رجل فارق الحياة، من الوهلة الأولى كان من الصعوبة بأي حال من الأحوال التعرف عليه، حيث توجد جروح وسحجات في كل مكان من الجسم، الصدر كان مسحوقاً، وملامح الوجه ممزقة بعنف وحشي، ويبدو الجسد ككيس من الخرق.. (un sacco di stracci) بعد مرور ساعات قلائل تم التعرف على الضحية:

بازوليني بيير باولو - دي كارلو/ السن: ٥٢ عاماً/ ولد في بولونيا/ محل الإقامة: روما/ كاتب ومخرج سينمائي محترف

(الوصف السابق تم استيفاءه وأرشفته بواسطة دورية الشرطة الصباحية بأرستيا)

فور بث الخبر المثير للاضطرابات على شاشات التلفاز أصيب المثقفون ورجال السياسة بالذهول والقلق، كانت نصف أوروبا محاصرة بالغمض، كما أن مشهدية الموت ذاتها التي قام بها القاتل قد أعادت إلى الأذهان صور الربيع الفاشيستي .

فلم يكن موت بازوليني موتاً عادياً، فقد أثار في الحال مناضرات جدلية عنيفة، بل انه نفذ عميقاً في جوف جرح المجتمع الإيطالي الحديث «مجتمع ما بعد الحرب والمعجزة الصناعية، والبرجوازية المتخمة بالفساد الاستهلاكي والتحولت العنيفة».

لم يصدق أحد بموته: بازوليني الشاعر مؤلف (رماد جرامشي)، المجال العنيف صاحب الأعمال النقدية (عاطفة وأيدولوجيا)، والروائي ذائع الصيت مؤلف (أولاد الحياة / حياة عنيفة / نظرية)، والسينمائي والمنظر الجمالي مخرج (ماما روما / اكاوتوني/ انجيل متي)، والكاتب المسرحي مؤلف (حظيرة الضنازير/ بهيمة مطعونة)، قد قتل بشكل مخيف ومفزع ومن قبل واحد من أولئك الذين شكلوا عالم روايته الأولى «أولاد الحياة»، واحد من المهمشين الذين وصفهم عبر كتاباته، وعشقهم أيضاً، فتى يدعى «جوسيبي بيلوسي» يبلغ من العمر ١٧ عاماً، ويلقب بـ زملائه من المهمشين بالشفقة. تلك



... بعد مرور ثلاثة أعوام على وقوفي في نفس الموضع المختار الذي لقي فيه نهايته على شاطئ أوستيا، عدت مرة أخرى إلى العكوف على الملايسات الغامضة لموته، وأثناء ذلك عثرت بطريقة المصادفة العابرة (والتي تضم لي دائما شرا لا سبيل إلى إتقانه) على صفحة مهترنة من يوميات الشاعر اليوناني السكندري «قسطنطين بقرتوس كافافي».

كانت اليوميات قد دونت في الفترة المحصورة بين عامي «١٨٩٤ - ١٩٢٤»

وقد ترجمت ونشرت مجمعة، كيفما اتفق، دون ترتيب، أو تتابع دقيق لزمّن كتابتها الفعلي، وأمام شذرة من اليوميات، توقفت طويلا معنًا للنظر فيها، وقد أعدت ترديد السؤال ذاته على نفسي، متسائلًا في شك وريبة: هل كانت مجرد صدفة عمية تلك دفعتي في شراك بازوليني وشاطئ الموت، أم إنني كنت قد نصبت الشراك لنفسي في الماضي عندما نحو غواية الاستعارات، دافعا بموت بازوليني في طريق شذرة كافافي.

كانت الشذرة قد أعادتني مجددا إلى التفكير في المشهية الرومانسية ذات الطابع الريدكالي لموت شعري حققه بازوليني كصوت مرتد إليه. أما كافافي فكان قد خط شذرته في يوم مجهول من أيام عام ١٨٩٤، وقد اغفل تماما تاريخ اليوم الذي كتبت فيه.

يكتب كافافي ما يلي:

«لا يصير الإنسان فنا إذا لم يدمر نفسه قبل ذلك، إن تدمير الذات بالمعذات على الأخص، ونستطيع أن نضيف: بالألم أيضا هو الطريقة الأكيدة التي تقود إلى الفن... قصائد غريبة وملتبسة مثلي أنا».

... كنت أقرأ شذرة كافافي الغامضة، وأنا أفكر مدفوعا في نص حياة بازوليني الممزق إلى شذرات «مثل جسده الممزق إلى خرق بالية» وفي أشعاره التي صيرها في اتجاه أن تصبح مجرد قالب فني لحياته، مثلما كان مجال أوستيا مجرد إطار لوجوده.

وقد يبدو لي الآن أيها القارئ العزيز وأنا أدون نصي المشتبك بنص بازوليني/كافافي»

ويكثير من التلعلل أمام فرضية معقدة، وملفزة، إن كافافي قد كتب شذرته خصيصا من أجل مشهية تلوّق بحياة وحشية لشاعر وسينمائي مثل بازوليني، وأنه كان قد أصدر لاهوت التبرير له قبل

الصدمة التي أنارها موته، دفعت «البرتومورافيا» أن يصرخ منفعلًا أمام كاميرات التصوير، معلقًا على موت صديقه «أن شعراء العالم قليلو العدد بالقياس إلى السياسيين» كإشارة أن موت بازوليني ليس إلا اغتيال سياسي «جريمة سياسية»، وهو الشاعر الذي سهّل مرفوعًا حتى الآن من قبل أصدقائه بازوليني الذين وقفوا إلى جواره وساندوه في معاركه السياسية والثقافية، أما لوكينو فسكونتي فيقطع على الحادث فوق صفحات جريدة «الوحدة اليسارية» (L'Unità) قائلا: إن نهايته المريعة يمكن أن تحدث فقط في إيطاليا البلد الذي فيه العنف حر غير مراقب.

عقب موته وفي صباح اليوم التالي، خرجت الصحف تنصدر صفحاتها الأولى صور بازوليني، بوجهه الصاد، وعينيه المشعّتين دوما بنظرتي الدهشة والغضب معا. وانتاب الأوساط جميع تياراتها، من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين، جنون هذاني ذو طابع هوسي، ومن الحزن والكآبة والصدمة، إلى الفرغ والنشوة لموت واحد من أكبر صانعي الفضاخ الثقافية في إيطاليا وأوروبا. واحد من أعظم صانعي الشعر والسينما والرواية في القرن العشرين.

أما الأوساط اليمينية، والدينية الكاثوليكية فلم تخف فرحها بانزياح عبء كبير أثقل كاهلهم طويلا بأفكاره ومناظراته السياسية، وأصمة إياه بين ثنابا الأعمدة الصفحية، بالثذوذ والابتذال والخيال الانحلالي، والدأب على الهزء بالمقدسات، والجهر بمثلته «على طريقة شعراء جيل البيت في أمريكا «إيلين جينسبرج/ جاك كيرواك».

وقد أثارَت التحقيقات في الحادث الشبهة غير المعلنة رسميا حول تواطؤ مؤسسات مختلفة - بما فيها الحزب الاجتماعي الفاشي وراء مصرع بازوليني، حيث بدت المسؤولية موزعة بين أطراف متعددة، سواء بالصمت والإمساك عن التصريح بالأسماء الحقيقية التي تقف وراء مقتله، أو بشكل غير مباشر في توجيه الرأي العام - وهذا ما انتهت إليه التحقيقات الرسمية والقضائية - نحو اعتبار الحادث أنه مجرد خلاف بين داعرين، وأنه نال ما يستحقه، وأن هذه هي النهاية الوحيدة الممكنة لرجل منحرف.

ما يقارب الثمانين عاماً على موته. فلم يكن القاتل في الحقيقة سوى «العلم» ذاته الذي كتب به شذرتة، أو حياته الملخصة في حكمة يوم واحد. هكذا رسم كافافي «حياة» بازوليني في مساراتها المتشابكة، مثلما كانت الشذرة قد حملت أيضاً المصير الشخصي الذي ينتظر كافافي نفسه، أو نهايته التي ظل يسعى إليها، دون أن يحيد قيد أنملة عن الطريق المرسوم له، عندما حكم على نفسه بالعزلة المختارة داخل بيته حتى يوم مماته مساء التاسع والعشرين من شهر أبريل عام ١٩٣٣.

.. ما الذي عساه أن يمنحنا موت بازوليني سوى دحض لكافة الأسئلة، وإطلاق الخيال لبدائنية اللحم والأعضاء، ثم الاستسلام الهادئ للرقاد والموت.

أيها النور

إنها المرة الأخيرة التي تشرق فيها علي

لقد أغلقت الدائرة

وانتهت الحياة حيث بدأت

«ص بازوليني الشعري في نهاية فيلمه «أوديب ملكا».

هوامش

« بهير بارلو بازوليني: يعتبر من أكثر الصور موضعاً للمجدالة والغلط في الثقافة الإيطالية والأوروبية المعاصرة. توزعت اهتمامات بازوليني في مجالات إبداعية متعددة كروائي وسينمائي ومنظر جمالي وإيدولوجي ومعلق سياسي، وبشكل لا مزيل له، كواحد من أكبر شعراء إيطاليا، دون منازع. ولد في مدينة «بولونيا» في ٥ مارس ١٩٢٢ لأسرة برجوازية صغيرة، تنحدر من شمال إيطاليا، ابن لصابط يدين بالفاشية، وأم معلمة فريولية. طاف إيطاليا في طفولته مرتحلاً بصحبة الأب، حيث أنشئ مراهقته وشبابه في سنوات الفاشية الكثينة.

بدأ حياته الأدبية مبكراً كشاعر غنائي عندما أصدر ديوانه الأول «أشعار إلى كاسارس» عام ١٩٤١، المكتوب باللهجة الفريولية الفلاحة ذات الصوت التسميحي الصوفي، التي تعلمها عبر أمه.

في الفترة التالية لحرب التحق بالحزب الشيوعي الإيطالي عام ١٩٤٧، لكنه يطر منه في العام التالي، بسبب مثليته الجنسية، ويقتد عليه كمدرس للتاريخ، ويخسر للهجرة إلى روما بصحبة أمه، وهناك في روما تندفع ظروفه الاقتصادية وبطالة إلى الميش في الأحياء الفقيرة على أطراف روما، وسط حزام المضمين والفقر والمهاجرين من الجنوب الإيطالي، فكانت هذه الأحياء مصدر إلهام في إندياعته سرام الأدبية أو الفنية لفترة طويلة من حياته. في عام ١٩٥٥ يصدر بازوليني روايته الأولى «أولاد الحياة» محدثاً خبجة ثقافية بعمله هذا، الذي يدور حول طبقات البروليتارية. والحياة العنيفة للمهمشين الفقراء، يتبعها ديوان «مراد جراسمي» في عام ١٩٥٧، وفيه يجسد

صراعه المصمم بين الماعطة والأيدولوجيا وبين مآزقه كفرد في جماع تتناقضاته الداخلية.

في عام ١٩٥٩ يصدر روايته الثانية «حياة عنيفة» والمستمدّة أيضاً من واقع الطبقات البروليتارية في إيطاليا المعجزة الاقتصادية أما بعد الحرب العالمية الثانية وفي عام ١٩٦٢ استطاع بشجاعة منقطعة للنظير، وبدون معرفة تكنيكية سابقة، أن يقدم على إخراج أول أفلامه السينمائي بعنوان «المسلسل» AGGATONE، والتيه في الأعوام التالية بأفلام «مساء رومانيا» ١٩٦٦، و«الجن» ١٩٦٢، و«إنجيل متى» ١٩٦٦، و«مطير كوبر»...صغافير صغير ١٩٦٥. توزعت أفلامه في تلك الفترة بين تصوير بؤس وعنف الفقراء، والتصدّي لموضوعات دينية مقدّمة بأسلوب شعبي، أو توجيه نقده التكميكي إلى اليسار المتصلّب عبر أسلوات رمزيّة من اختلاف. ثم في فترة لاحقة يعمل على تقديم أطروحات ذات جدل خصامي صنف ضد البرجوازية الأوروبية وانحطاطها كما في فيلمه «نظيرة» ١٩٦٨، و«هظورة الغنازير» ١٩٦٩، ثم ينتقل بعدها إلى معالجة موضوعات استوطنة مسقط عليها إشكالياته الذاتية «أوديب ملكا» ١٩٧٢، ميديا ١٩٦٩ ليتحول بعدها إلى معالجة موضوعات ذات طوبوع إبيروتيكية مرحلة مستمدة من قصص وشكايات من القرون الوسطى «ديكاميرون» ١٩٧١، كحايات كنتريري ١٩٧٢، زهرة ألف ليلة وليلة ١٩٧٢، هذه الأفلام عنوانها تحت اسم «ثلاثية المساء». أما فيلمه الأخير «سأولاً» ١٢٠ يوم في سادوم، للماخوذ من مذكرات دي ساي بنفس الاسم، فيدور في زمن الجمهورية الاشتراكية السوداء تحت الحكم الفاشستي، وهو يعتبر لكثير الأفلام عنفا وكرامية في تاريخ السينما، وقد ولد الفيلم تحت حالة من القسط العصامي الهائل والتشظي البازوليني إزاء تطورات المجتمع الرأسمالي العالمي وتشيع حالة من التشظي الإنساني، لقد فزع بازوليني من تعامل المشروع الماركسي، وأيضا إشكالياته المرحلية كمنطق سياسي مضاد للتسايسات القائمة داخل إيطاليا، «سأولاً» هو آخر شهادة من شهادات بازوليني الصادمة في رصد تحولات العصر في الربع الأخير من القرن العشرين، حيث يموت دون أن يشهد ليلة عريشه الأولى في باريس، وكما سعى دائما للشهادة كمنطق في حياته لاحقة أيضا في موته ليلة ٢ نوفمبر ١٩٧٥.

« فلسطين بيتروس كافافي: ولد في الإسكندرية في ١٧ أبريل ١٨٣٦، وكان أبواه من أسرة يونانية لرية تعمل بالتجارة في مدينة القسطنطينية. عمل كافافي مسطحا بعض الوقت، ثم التحق بموظفا كتابها في مصلحة الري التابعة لوزارة الأشغال، وقل في هذه الوظيفة ثلاثين عاما. كان كافافي يطلع أشعاره في طبعات خاصة ويوزعها على أصدقائه. في عام ١٩٠٤ نشر أول كتاب يحتوي على أربع عشر قصيدة، وفي عام ١٩٠٨ استأجر منزل «١ شارع ليبوسيس» في حي العطارين، حيث عاش رحيبا في هذا المنزل حتى وفاته وقد ضمنه شعريا في قصائده. تغذّى أشعاره كلها على حبه لمدينة الإسكندرية وتاريخها، وروعه بترات الثقافة الهلنستية، وقد أفرر للكتاب الإنجليزي «هنري دارلي» مساحة بارزة ضمت حلوط شخصيات الروائية في رواية «رباعيات إسكندرية». توفي في أبريل ١٩٣٣، وقد رفضت الكنيسة الأرثوذكسية الصلاة عليه بدعوى ذنوبه وانحطاله الأخلاقي.

« باولا زانوسكي: فنانة إيطالية، كاتبة مرممة أعمال فنية. شاركت كاتب النقص سناريو فيلم «أصوات ضائعة» ١٩٩٩، توفيت في مايو ٢٠٠٠.

« ملقطات من قصيدة بازوليني داخل متن النص بعنوان «بكاء للمصارة» ترجمة ضياء مجيد.



الصورة بعدسة: سالم المعمري



من ناداني في الربيع بصوت خفيض الشاعرة الكورية الجنوبية: راهيْدك

ترجمة: زكريا محمد

شاعر ومترجم من فلسطين

ولدت الشاعرة عام ١٩٦٦ في مقاطعة نانسون في وسط كوريا. تخرجت من جامعة يוניسي، وحصلت على شهادة الدكتوراه في اللغة والأدب الكوريين اختيرت مجموعتها في العام ١٩٨٩ (نحو الجذور) كأفضل مجموعة شعرية من قبل جريدة جونغانغ اليومية. تعمل كأستاذة في قسم فن الإبداع الأدبي في جامعة تشوسون. صدر لها عدة مجموعات شعرية الكلمة تصبغ الأوراق، المكان ليس بعيدا، ما هي العتمة، والكف الضائعة. كما صدر لها في النثر من أين جاء لون البنفسج؟، ونصف وعاء من الماء.

في العام ١٩٩٨ حصلت على جائزة كيمسويونغ، وفي العام ٢٠٠١ على جائزة الفنانين الشباب الآن. وفي العام ٢٠٠٣ على جائزة هيونداي الأدبية، وأخيرا في العام ٢٠٠٥ على جائزة أسان الأدبية. وقد كان بعض كتبها من أفضل الكتب مبيعا في كوريا.

ليس لها ظل لأجلس تحته
فمررت عنها متجنباً
وحين أعمانى بها وما
أدركت أن ثمة آلاف الألوان
بين الأبيض والزهري
الشجرة التي تريد أن تزهر بألف لون
شجرة وحيدة
رغم أنها لا تدرك وحدتها
لقد استغرقني الأمر زمناً كي أفهم قلوباً كثيرة
عند الوقت الذي تتساقط فيه الأزهار
تحت ظل شجرة الخوخ الضخمة قليلاً
سمعت في الصمت
صوت السماء يقترّب.

القمم الشمعي

لا بد أنها شعرت بعبء أن تكون بدراً
فهي تستريح على قمة الجبل في الفجر
وقد شوهدت الهة تفعل هذا من قبل
متمشية عند قاعدة الجبل
رأيت الوحل على قدميها
وحين أحسست أنني أتخلص عليها
اختبأت بحجلة وراء الغيمة
ثم غابت
ولأن آثار حصرها يجب أن تكون ما زالت على الجبل
فإن الأشجار ستحمل جروحها المضيئة
مثل أشعيا الذي غسل بالفحم المتوقد شفّتيه.

• القمر مؤنث بالكورية

رهانة

لم أرد أن أكسر رماناتي من قبل
كسرتها لاحقاً
الرمان أضرّاس تضغط بعضها
مثل باب لن يفتح أبداً
الرمان مثل قلبك:
الصرخة تنفجر قبل الدم الأحمر
نازعة قشرة صلبة كهذه
أضغّ بغمي من أجلك أنت البعيد عن النظر
افتح فمك
سوف أمتحك كلمات من فمي
كلمات تأخذ شكل السنة طيور

مجموعة القصائد التي نترجمها هنا للعربية مأخوذة عن
ترجمة إنجليزية لمجموعة (ما هي العتمة؟)، عملها: كيو
جونغبول. قصائد راميدك تمتاز بالبساطة العميقة
والطبيعية هي استعارتها الكبرى. فأنت لا تدري أحياناً إن
كانت الشاعرة تتحدث في قصائدها عن ذاتها أم تتحدث
عن الشجرة أو الورد. بل أنت لا تدري إن كانت تتحدث
عن الربيع أم عن الحبيب. قصائدها لسان الورد والغاية
والريح والبشر. والإنسان فيها طفل الطبيعة، لكن من دون
تهويم رومانسي.

وإن نعيش في مناخ متحم بالترجمات عن اللغات
الأوروبية، وبالتأثر بها، فهذه محاولة صغيرة أخرى
للاقتفات إلى الشرق الأبعد في آسيا. فهناك يوجد شعر
جميل أيضاً. يمكننا أن نحبه وأن نستفيد منه

زرتة متأخرة جداً

«تعالى إلى بيتي
ظل المانغوليا مدمناً
تعالى لزيارتي قبل أن تسقط الأزهار»
لم أزره في الربيع
من ناداني بصوت خفيض
زرتة

في مساء شتوي
هي.. لقد جئت
وحين فتحت الباب، لم يظهر
هي... تعال فوراً
لدينا أيام كثيرة بانتظار زهور المانغوليا
وحين قرعت، عامدة، باب بصوت عالٍ
ناست شعلة مصباح جنازتي

كما لو أن زهرة سقطت!
وتحت ضوء المصباح
تجمع من أتوه متأخرين
ليشربوا كأساً معاً
جئت متأخرة
وتحت ظلال المانغوليا
كان قد أزهى باكراً.

قرب شجرة الخوخ

لست أدري لِمَ
لم أرغب في الاقتراب من شجرة التفاح
التي تتردد بين أفكار كثيرة
ظننت أن الشجرة بنواها الزهري والأبيض

افتح فمك

كي تَبْلُ صرختك الحمراء

لساني

متأخرا، لكن ليس كثيرا جدا.

أجد ما في الغابة

بعد أن ولدت الغيوم القمر

وبعد أن اختفى القمر وراء الغيوم

قذفت شجرة سنديان بذورها في الغابة

كما لو أنها تريد أن تقول فكرة

توك...تاك...تاداك

كم مرة جُمعت فمها

لتبصق البذور؟

أخيرا سمعت الكلمات في الغابة

عرفت أن البذور لا تخلق للتكاثر

بل لأن الشجرة تريد أن تبوح بشيء:

توداداك... تذاك... توك... تاربرد

الكلمات التي مثل طقطقات حريق

مثل ضحك، أو مثل تصفيق أيد

تناديني كالروائح

الشجرة تقذف بذورها في الليل

ورغم أنني لا أراها، فهذا لا يهمني

الكلمات المستديرة

تتساقط حول كاحلي وأنا أمشي

...تاك...

تخمة مسموح بها

أن تكون مترعا بنور الشمس اللذيذ

أن تشبع جوعا قديما

أمر نادر هذه الأيام

ثم أقدم عارية كثيرة

تستلقي تحت قدم الجبل في مساء ربيعي

وكما تفعل الأوراق الخضراء

فيان الناس، مثل شحاذين جوعى،

يمتصون أشعة الشمس، يلعقونها ويعلقونها

وهم فوق هذا اثنتا عشرة سلة أخرى من ضوء الشمس،

بعد.

قطيع اوز بري

قطيع اوز بري قد يبدو جميلا

غير أنني أدعو قطيعا كبيرا من الطيور كآبة

قطيع اوز يطير فوق الحقل في كيلون

مثل موجة تحمل قوارب متمايلة

تندفق نحوي

أسمع، وأنا على الصخرة،

خفقات مجداف قديم:

فيكوكفيكوك فيكوكفيكوك

يبدولي هذا مثل ضربات مسحاة لا معنى لها

فالنهر البارد في داخلي لا يدفأ

ومع أنني أترك القطيع يمر

فإن الطيور تعود من جديد

كما لو أن عيدانا طعام كثيرة جدا تتحرك على المائدة

خفقات أجنحتنا: فيكوكفيكوك

مثل عيدان تضرب في الأطباق

عند المساء سحب المائدة ذات الزاوية المكسورة

إلى أين تطير هذه العيدان الكثيرة؟

حين أسمى قطيعا كبيرا من الطيور كآبة

فإن الطيور الكثيرة التي تملأ سماء المساء تطير مبتعدة

الآن

لا أسمع صوت تجذيف.

• الكوريون يأكلون بالعيدان بدلا من الملاعق.

أصوات

في محطة سويبو

السماء ثلاثة بيونغات فقط

حقل الزهور أيضا ثلاثة بيونغات

أصوات غيوم تمر

صوت سطح يتقدم لسطح

صوت أم وابنتها تهبطان إلى المدينة يدا بيد

القراب يتهافت تحت قدمي

الماء يتدفق في النهر ويلمس الثلج على الضفة

أصوات اجترار عجول

تتوقف وتدير وجوها محدقة بي

أصوات احتكاك سيقان الزهور الجافة

الأصوات وحدها تتكلم

لا أحد يقول شيئا في محطة سويبو في الشتاء

جويودو أيضا ثلاث بيونغات

لكنها تزدهم بالأصوات.

• البهونغ: أقل من أربع وباردة مربعة بالميل.

ما هي العتمة؟

حين تتحرك الساعة من ٥.٤٤ إلى ٥.٤٥،
وأنا مستلقية في الغرفة
وحين تنظر أشعة الشمس
التي تمر على جسدي
إلى البيت بحزن
ثم تجمع دفنها وتمضي
وحين تسقط شجرة حور في البعيد
وحين لا يصبح ظهر يدي مرثيا
وحين تتوقف الذاكرة عند ٥.٤٥
ولا تتعمق العتمة أكثر من ذلك
ولا يحرك أحد الشجرة الساقطة
فإن جلدي وعظامي التي احتملت طويلا
يحسان بالألم أخيرا
هذا المساء، أحك أضلاعي المكسورة ببعضها
بطيئا، بطيئا، بطيئا.

المطر دواء مهدئ

أنشيت بحفنة من تراب
غير عارفة أنني قلعت من جذوري
شاعرة بالعطش، تطلع مني باقة أزهار بهية
غير مدركة أنها أزهار جنازتي
أمطرت الليلة عقارا مهدئا
غسلت جلدي الجاف

أصوات كثيرة في كل قطرة تلمسني

لأنني ذرفت دمعي كله

ولأن الجروح الحمر في عيني سالت

وغارت في التراب

أستطيع أن أقف الآن ثلاثة أيام

من دون راحة

غاق يربض في المطر

خسر كلمات كثيرة

بسبب ثقل جناحه

حين يطير بريشه اللامع

ربما أسير في الطريق متمهلة

شكرا أيها المطر... شكرا... شكرا.

هلايس هطانية بيضاء

بينما أنتظر الحافلة

يقف شخصان تحت شجرة الزلكوفا على طرف القرية

ربما يكون شعرهما طويلا

الاثنان اللذان يقفان على حدة

يبدوان كزوجين إذا ما أخذنا بعين الاعتبار شاليهما

المتشابهين

الرجل يتقدم خطوة واحدة، رافعا يده

زوجته تسهم خلفه

كمسافرة وحيدة

كنت سعيدة بوجودهما

غير أن السائق اجتازهما من دون تردد

كما لو أنه يعرف أنهما لم يصعدا حافلة أبدا

رغم وقوفهما الدائم في المحطة

أه، ربما كان هدفهما أبعد من المحطة التي تتوقف

عندها الحافلة

أو لطمهما وهصلا إلى هنا

عائدين من رحلة طويلة

وهما يستريحان تحت الشجرة

لكن، من لف الشال حولهما؟

في الحافلة، عندما استدرت لأرى إن كانا يمسحان

بالشال عرقهما

اختفى ثنائي مياتريا مع غروب الشمس:»

نقطتان، وقماش قطني أبيض.

»مياتريا: بوذا الرحيم.

يوم سومان»

حين يبلغ ظل قلبي أقصى مدى له

وتلمع آخر موجة خضراء

بعد أن تلمس الخضرة الجافة

ثم لحظة

تمس فيها الخضرة

أنها تقدر أن تفرش العالم

شع ما

أو غمر فائض

بعد أن يمر يوم سومان

تبدو الخضرة كما لو أنها هي التي تفيض

وتزداد سماكة

الشجرة تتكلم بظلمها وحده

وتحت الكلمة المعتمة

تتفتق زنبقة عن نوارها الزهري

الصوت الذي يسمع عقب سومان

هو صوت الخضرة المفعمة التي تعطر الماء
غطي أيتها الخضرة أعالي قديمي
غطي أعالي قديمي المخجلة!

موسمان: هو العادي والمثرون من أيار (مايو)، حيث يكون الربيع الكوري في ذروته.

مشهد من تحت التراب

أنا أسف

جئت إلى أركاديا

ورأيت أوراق العشب التي اختفت

كما رأيت أطلال أركاديا

من زمن بعيد

أطلت عيون العشب من التراب وأبصرتني

أعمتني - لكن من دون ألم - أنصال العشب التي عبرت
الشتاء

غير أنني أسف

فقد سرت خريفاً في الطريق ذاتها التي عبرتها ربيعاً

استطعت أن أرى ظل طريق

وأن أرى المشهد الذي لا يبدو واضحاً من تحت التراب

تقول الأوراق الصبيسة في زمن بليد:

امش فوقتي، دس علي

عيناي يقطعتان دوسان الأوراق الساقطة

وما من خفقة

فهي لم تعد تحس بالععب بعد الآن

لا أتمنى أن أصاب بالعمى ثانية

عناقيد زهور الكوريدالس الغامضة سقطت منذ زمن
بعيد

يمكن لي أن أرى السم في سيقانها الغريبة

أنا لن أزورها من جديد

أسف

لا تبعث إلي برسائل أبداً

رغم أنك ذاهب إلى أركاديا

هذه الأوراق اللامعة لم تعد تخصني بعد الآن.

• أركاديا: مدينة يونانية قديمة كانت قاعدة لعدة ممالك شهيرة.

عندما زارني الربيع

كلماتي لا تصل إليك

ما أن تنطلق الكلمة من فمي حتى تجمد

كما تجمد خيوط العنكبوت لحظة ملازمة الهواء

إشاعة الصمت وحدها تنتشر

الكلمات شظايا متناثرة

عندما يزورني الربيع

أستطيع أن أسمع الكلمات تضيء بنور جديد

بعد أن ذابت في مياه دافئة

ومثل موجات دافئة تصعد من قلب الأرض

فإن الكلمات المتخمة بنسغها

تنادي أخواتها

رجاء،

اغفر لها صراخها.

طفلة في السابعة تقرأ

النجوم تسد ثقب السماء

بثقلها وضوئها

أخذت السماء تدلف

ما أسهل أن تنفتق

إنها تمطر كلما سقط نيزك

يفيض الماء إلى البحر بعد أن يبيل مهادنا

وفي ليل الصيف، عندما ينزف قلب برج العقرب الأحمر

ويومض بضوئه في بئر العميقة

فإننا ننام في بيت بلا سقف أو مصطبة عند البحر

على الرمل الناعم، حيث تحجب الحجارة الصغيرة عنا

الريح،

نضحك، نتدافع، نشد الأغنية

غير شاعرين بالخوف

رمل وسماء

يا لهما من سقف ومصطبة يحفان بنومنا!

أنهض وأقرأ الكتاب العظيم مراراً

خوف أن تهرب السماء

أقرأ خلل السماء والموج في ذلك الليل

ولا أحد يعلم أنني نزعته ورقة منه

وخباتها في دفتري.

حياة على طراحة

حين أكل أو أشرب

حول المائدة ذاتها

مع من يهتمون بقرب أي طراحة أضاع طراحتي:

طراحة تدفع طراحة، طراحة تشد طراحة، طراحة تهيم

لطراحة،

طراحة تصرخ على طراحة، طراحة تهجر طراحة،

طراحة تلد طراحة،

وهكذا...

كل واحد يتطفل على طراحة غيره

وحين أسير وحدي في الأزقة
 هاربة من حفل الشراب:
 نجمة تلد أخرى، نجمة تلد أخرى
 وحين يجمد نفسي في الهواء من البرد
 أبصر قطعتي فحم هجرتا، لكنهما ما زالتا تتوهجان
 أريض عندهما طويلا
 هذه الطراحات المستديرة التي تحوي اثنين وعشرين
 ثقباً!
 الكرويون يجلسون على الأرض حول موائد واطلة ويضعون طراحات،
 أي ومائد خفيفة، تمتهم.

عندما جاء إلى سينول بحفنة من نقود كي يستأجر بيتاً
 لم شيد أبي بيته وسط الريح
 بأعواد جافة،
 وخبائنا وراء الأوراق الكثّة؟
 بيت يستدير قليلا قليلا
 بيت عندما يوخزني عود منه في ظهري أطير فوقه
 بيت تأتبه الشمس واليوم التالي، ويمكثان، لكنهما
 يمران
 بيت يسمع فيه صوت غصن يابس ينكسر.
 طارة خيالة هديمة
 بهنما يوخزني الألم، أحد ما مضى قبل أن يكمل
 لم يشطأ الزرع
 لم تذبل الزهور
 لم تفيض الأمواج رغم دفعاتها
 الغيوم لم تبرق، ولم يقل وزنها
 في وقت الشد
 حين يجمع القماش القطني المعاط بالحرير
 خذ إبره صدئة
 واغرزها في الطارة وخط
 فأنما ما زلت مشدودة بعد بثلاثة وثلاثين دبوساً
 رأس الإبرة الذي وخز لأول مرة:
 البذور، الأزهار، الأمواج والغيوم
 كلها تتذكر الألم، وتنتظره
 رجاء، أكملني بالكلمات

التي لا تعود ثانية
 بعد أن تمر فوق هذا الجانب أو ذلك من القماش
 أنت، يا من اختفيت وأنت تدرزني منذ وقت بعيد.

النافذة المضنية
 مثل من يسرق الضوء
 نظرت من النافذة لا من الباب
 زوجي وأبني الأكبر يلعبان الجانفي
 الفشار ما زالت مبتلة في الطبق
 الماء يبغي في الإبريق
 ابني الأصغر نائم في ما يبدو
 ملتصقة بالنافذة كغراشة عث
 فكرت بغرابة الأشياء البيتية الأليفة
 ببعد هذه المسافة القريبة التي قد يسمعان ندائي عبرها
 بسلام وبدء غياب وجودي
 الابن الأكبر نظر إلى الساعة
 وأنا، كما لو أنني فراشة عث،

قبضة هواء

سمعت هذه القصة: عندما كانت أم تأخذ غفوة، صعد
 طفلها إلى درابزين الشرفة ليلعب فوقه. كان الفراغ
 وراءه. حين صحت المرأة ورأت طفلها، حاولت أن تفتح
 فمها وتناديه: طفلي، انتظر، انتظر لحظة. حبست أنفاسها
 ومشت نحوه، ثم أمسكت به بقوة. لكن، كان هناك حفنة
 هواء فقط بين يديها اللتين امتدتا إليه. لاحظتها انقطع
 نفسها. غير أن الطفل، لحسن الحظ، سقط في الشرفة.
 وحين بكى، حملته المرأة الميته، وركضت نحو المشفى،
 كما لو أنها صحت من حلم. لم تفكر إلا في إنعاش طفلها.
 بعد وقت قصير هدأ الطفل ونام. عادت الأم الميته
 بطفلها. وضعت فوق أدفا مكان على المصطبة. ربتت
 عليه نائمة قربة، ولم تصح أبداً. أخيراً تستطيع أن تموت
 مرتاحة.

ربما تكون هذه قصة هادفة. حين كنت عائدة في
 الحافلة إلى البيت نظرت إلى كفي الفارغة. مع أنها
 فارغة الآن، فقد امتلأت يوماً. بفتح يدي وإغلاقها،
 تركت أشياء كثيرة غفلت منها تلك الليلة. كما لو أنني
 كنت راغبة حتى في أن أفلت قبضة الهواء بداخلها، وأن
 أرسلها مع الريح.

الفصن الأول

أن تضع غصنا جافاً بين الأغصان الحية
 بعد أن تكسره:
 أهذه هي لحظة كل بداية؟
 كما لو أن الغاق يعلم بهذه الحقيقة
 طار إلى شجرة السنديان، بعد أن تفحصها— وكان ثمة
 عشان—

حاملا الفصن الأول في منقاره
 كذا فعل أبي الذي تمتع على الجسر الصغير:
 أين سأضع هذا الفصن؟

نظرت في العتمة التي خلف النافذة
طويلاً طويلاً
أنا في النافذة
التي تبدو كما لو أنها حافلة تشرع في الانطلاق الآن!
خسوف القمر

أناس كثيرون يذهبون إلى الغابة
لكي يروا خسوف القمر
في صالة العمل التي بلا نافذة
ثم دزينة أعمار هذه الليلة
على طاولة العمل

يشحب القمر تدريجياً
القمر الأبعد عن الشمس
يصير الأقرب إليها
الشمس التي في القمر تلتقي بالقمر الذي في الشمس
إنها مضينة هناك، لكنها عتمة هنا
وجهك يحتم رويدا رويدا
بسبب ظلي
أنا آسفة، لم أفتح عنك جانباً
الكلب اليائس أمسك بالقمر وقضمه
ويخلل نرجاع صالة العمل الذي لا يفتح:
هو... هو... هو

شجرة المظلة الصينية.

فكرت في مشهد الأمس
المشهد من الطابق السادس ليس عالياً أو واطناً
أستطيع أن أرى شجرة المظلة الصينية تنمو على السطح
المقابل

قبل أيام قليلة
كان النحل يغدو إليها ويروح
الآن هي بلا زهر تقريباً
ومع أنني لا أدري إن كانت الأزهار هي من هجرت
الشجرة

أم أن الشجرة تخلت عن أزهارها
فإنه اكتشاف بالنسبة لي
أن أنظر إليها بعد أن فقدت أزهارها
أخذت الشجرة تطلع ثماراً مثل حلقات طفلة في السابعة
من المكان الذي سقطت منه الأزهار بالضبط
أستعيد المشهد كل يوم
مفكراً فيها

ومن الطابق السادس، وأنا أقرب شجرة المظلة الصينية،
وصلت إلى أن كل واحد يصير عندي حين يفقد أزهاره

وحقيقة أن ثمرة صلبة
نتجت عن هذا الذهب اللامع
أمر لا يثير استغرابي
الدبابير قد تأتي منجذبة إلى الذهب
إلى الثمرة المغلفة

لكنها في عماها ربما لا تدري
أن الأحلام، محبوسة في هذه الثمرة - المبيض،
ستنقسي
وأن بذورها السوداء، ستكون عنيدة تحت ضرسى.
هـ شجرة المظلة الصينية يزهر بنفسجية وثمره ذهبية.

المعزوز عند كرم التفاح

بطيئاً تطير الفراشة في الخريف
جسدها ثقيل جداً
كأنها تحمل حملاً تريد إسقاطه
شجرة التفاح المثقلة بحملها
تحني أغصانها
ثم لا تعود مستقيمة بعد أن تسقط ثمارها
كما لو أنها ما زالت تحمل حملها
بالنسبة للشجرة ربما بدأ الهواء أثقل من حملها
تحط فراشة على الغصن
ثم تطير

الكون يشع مثل بركة
أنت، أه أنت، أسقطني في مكان ما
إن لم يكن ممكناً، ألا أستطيع أن ألمع تحت ظل شجرة
تفاح؟
بملابسي البيضاء التي لا أثر فيها لدرة
سأكون اليوم أخف من جناح الفراشة.
تلك...

تفاحة تسقط متأخرة
لقد استغرق الأمر سنوات خمساً
لإسقاط تفاحة

شجرة موتقال مثلثة الأوراق

مع الخريف
تتعفن حفنة من ثمار البرتقال ذي الورقة المثلثة
بعفاجأة بقيت فيها فقط
يمكن لعصيرهن أن يتحول إلى عطر
عندما تؤخذ العصاة من الماء يتبدل لونها
مخبأة في سلة بلاستيكية سوداء
بدأت الثمار بالذبول

ثم أخذت تسيل
أظن أنني حملت كآبة معي إلى البيت
حين مررت على شجرة البرتقال
ظلت أسمع أصواتا في السلة لأيام
لا بد أن أحدا قد حبس بداخلها
الأشواك تحاول أن تمزق الجلد الأسود هاربة
أزهار شجرة البرتقال المظلمة الأوراق عميت بشوكها
ذاته

تفتحي يا زهور، تفتحي يا زهور
في الفاكهة العطنة لشجرة البرتقال.

أصبص رمل

أصبص فارغ ملقى على قارعة الطريق
خذ قلبي الذي ينسف بالهرقات
بدلا من حفنة التراب
وفي جسدك سوف تبرعم الديدان.

هوس خيوط العنكبوت

قائلا: انتظري لحظة
مرقّ خيوط العنكبوت على وجهي
حين بدلت ملابسي مساء
وجدت حفنة خيوط على معطفي
منذ اليوم الذي شبكت فيه الخيوط على وجهي
فإن صرخاتي صارت تجمد مثل خيوط العنكبوت حين
تمس الهواء

ورغم أنني هتكت الخيوط
فقد ظلت تنمو أمام وجهي
وإذ أكبر

والتقطت الزهور البهضاء
أجد جناح فراشة أو رجل بعوضة
عالقة بالخيوط المشدودة بالصرخات
أناخذ صرخاتي بالصمت صائرة عجوزا هي الأخرى؟
لقد عرفت أن الصرخات لا تسمع من كل أحد
يجلس الناس تحت الضوء ويصيحون:
ابتعد... خيط عنكبوت

يتحدثون إلي
كما لو أنني صرت عنكبوتا.

عين الثلج

عندما يقترب الريح
يصعد الثلج إلى الأعلى، باتجاه القمة
بعماء المر البارذ تحت الشمس

هاربا من الشمس التي تتبع زهرته وتفتتها
يخبئ الثلج نفسه بعيدا في الأماكن المعتمة الظليلة
حيث لا يستطيع أحد أن يتعرفه
فوق القمة
لا يستطيع الثلج أن يصعد أكثر من دون أن ينقطع نفسه
بعد أن تقلص ببطء
وتجمعت عينه وكتلته بصعوبة تحت الصخور
اختفى فجأة
لأنه لم يجد رشفة ماء طوال الشتاء
وحين يفرض الماء البارد في كل ربيع
لم أكن أدرك، لعمري،
أن هذا هو دم الناسك.

• الشتاء للهي في الغالب في كوريا، والصيف ماطر

لم تهب الريح من خلفي؟

لا أقدر أن أحقق في وجهها
لأنني أعتقد أنه سيسبب لي العمي
عندما أدير وجهي نحو الريح
أقعي، ثم أخفض وجهي للأسفل
كما لو أنني جذر قبل أن تجرفه المياه
منتظرا عبورها
لكن الريح تجلد ظهري
سوف أكنسك

سوف أكنسك من الأثام
لا أقدر أن أحقق في وجهها الصارخ
هذه الريح التي تحاصرني بألف فم ويد وعين
لم تهب الريح من ورائي؟

فجأة ينقطع حبل السري
وفي تيار النهر الذي غمر حياتي
بعد أن دمر ضعفه
أمسكت بريلة ساق نهضة لأحدهم
أفتح عيني للحنة
لقد كان ما أمسكته طوفا
لا، لقد كنت أنا الطوق العائم ذاته.

قاربع هونوغراف

الصوت القديم
لا بد أن يكون قد أحس بالألم
إبرة الفونوغراف تمر ببطء، فوق الذاكرة التي خلفها
الصوت
على الطريق التي لم تطرق

في فوضى الأذى.
وبينما أبحث عن الفردة الضائعة
طارحت نحوي من النافذة فراشة
بجناحها المجروح
أه،

لقد جئتُ متعلقة فراشة!
والآن، أعرج في طريق الربيع ماشية - طائفة:
قدم تخبط على الأرض
والأخرى تنتعل جناحا
فراشة يا فراشة

انزلي ثانية إلى الأرض السوداء
فأنا أريد أن أنتعلك
سأنتعلك
لأن الأذى مصنوعة للبل.

• يطلع الكويون أحذيتهم عند دخول البيوت أو المطاعم التقليدية،
فنتجمع على المداهل كما يحصل في المساجد عندنا

جبل

الجبل يهبط نازلا
عندما تنحدر قطة عجوز
ينحدر الجبل معها
وحين تطير الفراشة
التي كانت على التربة الجافة
تطير معها قبضة من تراب وتتبعها
وبينما تسقط شجرة البورسيثيا حملها أسفل الجبل
فإن الجبل يهبط إلى الأسفل أيضا
أشجار الصنوبر على السفح بالكاد تكبحه
وإن يهبط الجبل
فإن الإنسان لا يدرك، ربما،
أن الجبل ينزل معه خطوة خطوة
في صباح ما
سيقول الناس:
أين ذهب الجبل بحق الجحيم؟
أين ذهب الأشجار، الأزهار، القطط والفراشات؟
أين ذهب، رغم أنه لم تكن من ريح تهب هنا؟»

مهما سير عليها
فإن طريق الألم
لا تبدي أحاديث عميقة
وما يبلى فقط هو رأس الإبرة
بذلك الصوت

ذلك الصوت الذي لا يتحول إلى عتمة
ومنذ الوقت الذي ظن فيه الفونوغراف أن يستطيع أن
يسجل الصوت
وأن يستعيد الألم
لم يعد قادرا على العودة إلى الصمت
الصمت الذي يلد الصوت.

أجد مغفورة بالثلج

تضع العجوز يديها المغفورتين بالثلج
على سلة الخيزران من دون توقف
نصف من الثلج ونصف من الفاصولياء
في السلة الصغيرة الزرقاء
فهما حاولت أن تغطي السلة
فلما تستطيع سوى أن تبهم الفاصولياء مع الثلج
لأن السماء أعرض من يديها
لم تمر الحافلة منذ زمن
الثلج يسقط على سؤالي عن السعر
وعلى جوابها: ألفا وون
بينما تضع قطع الثلج الزغباء مملوطة بالفاصولياء في
السلة البلاستيكية
يسقط الثلج على النقود الورقية في يد العجوز
الحافلة المغطاة بالثلج تأتي من مكان بعيد
الثلج، السلة البلاستيكية وأنا ركضنا معا نففق في
الثلج

هل غفوت لحظة؟
الثلج توقف خارج النافذة
الطريق الذي يتبعني أبهى
لكن، أين راح الثلج
الذي كان يغمر ظهر يدي؟
في يدي ثم حبات فاصولياء مبتلة فقط

جئت متعلقة فراشة

أهذا بيت عرس أم بيت عزاء؟
الناس الذين يجلسون حولي يبدون غرياء، فجأة
قررت أن أعود إلى البيت
بحث عن حداثي



لذة الحياة والتشعر

سيرجي يسينين

تقديم وترجمة: أحمد بن محمد الرحبي

كاتب من عُمان يقيم في موسكو

سيرجي الكسندرفيتش يسينين (١٨٩٥ - ١٩٢٥) ألمع شاعر روسي في القرن العشرين، وبالمقارنة مع أسماء معروفة أخرى لامست فترة حياته أطراف الزمن الذي عاشه، مثل الشاعر الكسندر بلوك وفلاديمير مايكوفسكي، يتمتع اسم يسينين برنين خاص لا يخطئه قلب أي روسي استعذب قصائده وتعذب بها شاعر يذكرنا عبوره الخاطف وحضوره الملتهب بشعراء من أمثال سلفه ميخائيل ليرمنتوف. ويدون صوت يسينين ستغدو خريطة الشعر الروسي في القرن العشرين ناقصة النسيج الذي يمدنا قوة الشعر ويشق أمامنا قنوات إلى جمال الروح الروسي والأطياف الرافدة له. إنه شاعر لا يمكن ألا تحسده على ذلك اليسر السهال في قصائده. وكأنه بذلك يختصر وظيفة الشاعر على قول ما تيسر لديه، وليس مطلوب منه أنذاك إلا أن يكون شاعرا فحسب. أن تكون مقولته عن الحياة رهيبة نفسه ثم يجهر بها أو ينشدتها بصوته الخاص. فل يسينين خلال حياته القصيرة يستعين بأي شيء يجده قريبا من الشعر والحياة: زوجات، عشيقات جنن في البداية يتجسسن عليه، ثم ما لبثن بعدها أن انزعن قرب فينه الفوار، بل أن «غاليليا» وهي عميلة لجهاز المخابرات، لم تكن لتتردد في إشهار سلاحها بوجه زملائها لو أنهم حاولوا إيذاء يسينين، وغاليليا العميلة هي نفسها المرأة التي لم تحتفل غياب الشاعر فأنهت حياتها فوق البره.

الذي فتح عليه بنادق الحساد. تركت جولته القصيرة في أوروبا وأمريكا أثرا سينا في أذهان الشعراء والجمهور الذين جاءوا للاستماع لأهم شاعر روسي في وقته: لم يستوعبوا فوضويته ولم يطبقوا قلق روحه التي ما كفت تكبل الغضب على مهادنة البرجوازية، ثم أنه سرعان ما أجبره الحنين على العودة إلى الوطن.

في روسيا كانت تنتظره حياة مضطربة توزعت بين ملاحقة رجال المخابرات له وملاحقته هو للمأوى، وذلك في ظل ظروف سياسية قائمة كانت تخيم على البلاد، أي فترة مرض ومن ثم وفاة لينين وظهور الافتراق السلطوي في الحزب بين ترسانتي ستالين وتروتسكي، وهو الخصام الذي كسر نفوس الكثير من الحالمين بمبادئ الثورة والعدالة. في تلك الفترة سقط العديد من أصدقائه الشعراء ضحية المناخ الشرس، بينما سقط هو في دوامة من التوجس والغبال النفسي سحبتة إلى شفا الجنون.

بعد ثلاث سنوات من رحلته الأوروبية وجد الشاعر معلقا في غرفة في أحد فنادق بطرسبورغ، ولا يزال الغموض يلف حادثة الوفاة حتى يومنا: هل مات يسينين منتحرا كما ثبتت سجلات الحكومة فيكون الشاعر الذي مجد الحياة قد استسلم للغواية التي ما برحت. تزحف إلى قصائده ومزاجه؟ فوق نتائج التحقيق هناك قصيدة وداع سجلها يسينين قبل وفاته تحمل عنوان «وداعا صديقي وداعا»، وهي القصيدة أو رسالة الوداع التي استند إليها التحقيق لإثبات حادث الانتحار، ولكن يبقى أن العديد من قصائد يسينين لم تكن لتخل من نبرة الوداع والهجس بالغناء، وكان استدعاؤه لفكرة الموت يأتي لصالح إنعاش الحياة.. تماما كما أن البكاء يأتي في ذروة الجذل!

عن شعر سيرجي يسينين

في قصائده الأولى نستمع إلى هدير الموسيقى القادمة من تيارات نهر الفولجا العظيم ومن حقول التلج التي أنبتها الروح الروسي الملم ذات تاريخ، شعرا وبشجرا وكلاما. قصائد أنشودية هادرة وقاسية على كل مانع لجموح الحياة وما يقيد سطوة الجمال، وفي آن الوقت تتصادى مع غريزة الرقص والشك بالزمن الجارف الذي لا يجد فيه الشاعر سوى فعل إخصاء وتهافت سقيم

ليس ثمة جسر يربط حياة يسينين بشعره يستدعي الحديث عنه، فالمدخل إليهما واحد. ترك في يقاعته قريته «كونستانتينوفا» من قضاء «ريازان» وأقبل على موسكو ثم على العاصمة القيصرية «سانت بطرسبورغ» منتشيا بالحياة وببده قصاصات شعرية. هنا قرأ بين يدي الشاعر الكسندر بلوك الذي كان يستمع إلى الشعراء الشباب في بيته ويسدي رأيه ونصائحه. يومها رأى بلوك أنه أمام موهبة حاضرة لا تحتاج إلى نصيح، ترك بعدها يسينين بيت بلوك ليجول بشعره في بطرسبورغ وموسكو ويستمع إلى رجعه الحي.

كان يمهّد طريقه بالشعر به ينشئ علاقاته بالآخرين وبه يحتدم معهم، ولأنه كان شعرا يسيرا في معطاه، متمتعا في رموزه وأدواته، كذلك وسعت علاقات يسينين أطرافا متضاربة من الشخصيات والطبائع. لم يمتز وقت وجيز من مغادرته قريته حتى أخذت قصائده تتردد على ألسن الجميع: فلاحين وعمالا، وموظفين وجنودا وضباط، شعراء وكثاب، وبذوب صيته، طلبه القصر لرويته وسماعه.

لم تتبدل الحال بعد انتقال روسيا من قضاء القيصرية إلى الاشتراكية، ففي نظر النخاع كان ذلك انتقالا دراماتيكي في فلك السلطة، وفي كلا الحالتين مطلوب منا «أن نكون عبيدا لها»... كما أسر الشاعر ذات يوم لرفيقته وهو مستثار من لمز السلطة السوفييتية له في محاولة منها لاحتوائه. مع ذلك لم ينكر يسينين المبادئ التي بدا أن الثورة الطموحة أرادت أن تنهني بها بل إنه كان حريصا على إشارتها كلما وجدها تتهاون وتهمد قوتها، وهي المعضلة التي ظلت قائمة بينه وبين السلطة المستحوذة على الحقيقة والمهترنة من أية وصاية عليها. وبرغم توتر المناخ السياسي الذي رافق الثورة البلشفية وما ترتب عليها من غريلة شاملة على الصعيد الاجتماعي، إلا أن يسينين ظل مشدودا إلى تربة الشعر التي خرج منها، ولم تتجنع سليلته الشعرية إلا إلى شواطئ الحياة والروح. ظل مستغنيا عن معسكر السياسة بمجد الروح الروسي الذي يفيض بشعر بوشكين وليرمنتوف وبلوك وينثر تورجينييف وتشخوف وديستوفسكي. ظل منصتا إلى أصوات أسلافه وهم يغنون في الأرض الشاسعة ويحولون أشعة الشمس إلى فراشات. كان دائما صاحب الحرية، صخب لذيذ استمال إليه الجماهير فتغنت به، ولكنه، ويا للأقدار، الصخب

انحسر ما عداه وتباعد غاربا. الجسد في الرجل الأسود هو آخر رمز لقول آخر قصيدة.

لا يحضرنا في هذه اللحظة اسم لشاعر أو كاتب روسي أو غربي عاش تجربة الموت وسك مفرداته من حبلها مثلما في قصيدة الرجل الأسود. لا نغني (حتمًا) كتابات النفسانيين وتوصيفاتهم أو رؤاهم عن الهوس والغبال النفسي الذي قد يفرز مخالفه على فنان ما أو أي شخص يوسوس من لقاء الموت، فإن تصف الحالة شيئًا يختلف جذريا عن الكتابة وأنت مكتو بنارها. وبالنسبة لكتاب كفوغول وكافكا ولوتريامون (مثالا وليس حصرا) بطبيعة الحال) استحوذت فكرة الموت على جانب من تفكيرهم وطبعت كتاباتهم (مثلما هو الحال لدى لوتريامون في كتابه أناشيد المالدورور حيث الموت يعوي في جسد الحياة وحيث تتشكل أشباحه العارية منها) أو أنها توارت (فكرة الموت) في مناخ الكتابة واكتسبت رؤية أو موقفا أدبيا ضمن مصهر إبداعهم، وهم بذلك، وبالمقارنة مع حالة يسينين (في قصيدة الرجل الأسود) ليسوا غريبا عن الفكرة وكان دأبهم معها دأب الصانع الصبور الذي يمزج عرق الوجه بتراب مخلوقاته.

قد يصح أن نجد من مرثية مالك بن الريب نسيبا لقصيدة يسينين!.. فكلا الشاعرين مريض: الأول بجراحه النازف الحسوس والثاني بعلته في الروح، وكلا القصيدتين تثورهما «نستولجيا» إلى الحياة الأفلة المنقطعة. مع ذلك يبقى اختلاف جوهرى واضح في طبيعة مرضيهما، وما انعكس عن ذلك من توترات في القصيدة وطبيعة بنائها واسترسال قول الشعر فيها. الجراح النازفة «ببطء» من جسد ابن الريب وهو على الرابية يستشرף أجله، دفعه إلى قول قصيدته (ووصيته أيضا) وتدوين سيمفونيته الجنائزية الرائعة. بكل روية واسترسال للشعر والفكر، وفيها قتل الصور المحسوسة ووزع الأصوات بأناته.

في الرجل الأسود تذوي «فكرة» الموت وتقلص إلى حد تكاد فيه أن تكف لتكون فكرة الموت هنا واقعا قبل أن يقع، موجودا قبل أن يسكن الجسد. وكأنني بالشاعر ينفخ في روح القصيدة لتحميمه وتعني به قبل أن يمضي هو بها. وكان الكلام يدفعنا للقول أن الدماغ وليس العقل، الأعضاء وليس الوجدان من يروي القصيد في الرجل الأسود.

مجرد من النبل والحشمة. يحاول أن يعيد ترتيب الكلام «وتشعيره» بتدراك الإيقاع الداهل المستوحش من جلبة التاريخ، فيستحضر بذلك حفل (طقوسي) يلقي الزمن لينظر بالحالة. في هذه الحال هي قصائد حنين لنقاوة الشعر ولكن في محاولة للارتقاء في كلية الشعر وليس اقتفاء للزمن الأفل وامتهان الفقد. في هذه المنطقة تبني اللحظة الشعرية عند يسينين فيتخلق صوت الشعر وصداه: روحه وجسمه. كما تحتشد قصائده بالإحالات والرمز والاستعارات اللفظية التي قد تستحوذ أحيانا على مقاطع بأكملها من القصيدة (اهتم يسينين بالاستعارة وكتب بحثا موسعا عنوانه «مفاتيح ماري» وهو بحث في جمالية الاستعارة اللفظية في الذاكرة الشعبية الروسية). من ذلك تحضر بعض الصعوبة في ترجمة شعره، إلا أنها صعوبة ممتعة ومغرية، فالعالم الشعري عند يسينين - كما أتينا على ذكره سابقا- عالم رحب ومنفتح للحياة بتجلياته وعثراته، واللغة لديه طبيعة حتى في أضيق أقبيةها، هو الذي كان يردد كثيرا بأنه صديق وتوأم روحي لبوشكين، شاعر القرن التاسع عشر الذي كانت معه اللغة الروسية، وليس الأدب الروسي وحسب، على منعطف جديد.

قصيدة «الرجل الأسود»

قصيدة الرجل الأسود هي آخر قصيدة طويلة كتبها يسينين قبل وفاته (كتبها قبل ستة أسابيع من وفاته أعقبها بقصيدة قصيرة ثم قصيدة الوداع)، وهي بجانب ذلك مرحلة إبداعية منقطعة كلية عن مجمل إبداعه السابق، وربما الأجدر القول أنها حالة شعرية بالغة الخصوصية أكثر من كونها «مرحلة» يمكن استبهاان ملامح تطورها واندثارها.

في الرجل الأسود يختلف يسينين عما عرفناه في شعره السابق، بل أننا لا نكاد نعرف عليه إطلاقا. شعر مختلف، عالم آخر انشق فجأة أمام الشاعر ما عاد معه شيء من الدنيا الماضية؛ عالم لا قبلة ولا بعده. ولا غرابة في أننا نجد في الرجل الأسود ما يشبه مونولوجا شعريا مخنوقا، فالشاعر يندفع مجبرا فوق أرض محرقة ووجع راجع بعد أن خربت لديه البوصلة. الرجل الأسود هو المخلوق الغامض الذي رآه الشاعر وهو وحيد، لا متاع لديه ولا حيلة له سوى الارتطام به جسديا، ذلك لأن الجسد، جسد الشاعر، هو ما تبقى على قيد الوجود بيتما

قصيدة الرجل الأسود هي جذوة الشعر وحيدة في وجه
رياح المجهول.

الرجل الأسود	لوغد طالع	أما الأنفس الغافلة
صديقي.. يا صديق!	رجل أسود	مألها الخيبة.
أنا مريض	رجل أسود	ولا ضير
مريض جدا	أودع نفسي الروع والكآبة.	لا ضير أن الإيماءات الكاذبة
نفسي لا تعرف من أين يدوي	«صه، صه- همهم قانلا-	رهينة العذاب
هذا المرض	في الكتاب أفكار وحياة رائعة	والتعاسة.
ساعة	عاشها رجل في بلاد	في الرجود، في العواصف
تصفر الريح	حيث أشنع الكواسر	في الصقيع الدنيوي
في حقل قاحل معزول	وأرعن الغبشاء.	عند الفقدان المضي
وساعة	في تلك البلاد	وأنت صريع
كحول يذر في الدماغ	يهطل الثلج في ديسمبر	تظاهر بأنك مبتسم
كدغل يتساقط في أيلول.	ناصع البياض	مطيع
أذناي تخفقان برأسي	والعواصف تدوم	عليك بذلك الفن الرفيع».
مثلما ترفرف الأجنحة بالطير	مغزلها السعيد.	«يا أيها الرجل الأسود!
إنه مكبل بقدمي	هناك عاش رجل مغامر	كيف تجرؤ؟
يتطوح ولا يطير.	ولكنه الأفضل نوعا	ترك لست غواصا
رجل أسود	والأعلى مقاما.	لتثير أعماقي
رجل أسود	كان رجلا رفيعا	وعن شاعرك ذاك
رجل أسود	وفوق ذلك شاعرا	اذهب وخبر غيري».
يجلس على سريري ويحرمني	ليس عظيما	رجل أسود
الرقاد.	ولكنه قبّاض للقوة	يحدق بوجهي
رجل أسود	وكانت ثمة امرأة	وفي نظرتة
يُحرك إصبعه على الكتاب	تخطى عمرها الأربعين	غشاء قيه أزرق
الزديل	سمّاه الفتاة الفاحشة	يقول
ويخن في رأسي	وسمّاه العزيزة».	ملء الفم
كما يفعل الرهبان للموتى	«السعادة - قال لي-	سافرا يقول
يقرنني حياة ما	ما هي إلا مكر العقل واليد.	انني لص محتال

أنني ناهب.

• • • •

صديقي.. يا صديق!

أنا مريض

مريض جدا

نفسى لا تعرف من أين

يدوي هذا المرض

ساعة

تصفر الريح

في حقل قاحل معزول

وساعة

كحول يذر في الدماغ

كدغل يتساقط في أيلول.

ليل.. صقيع

الطريق: سكينه وصمت

وأنا أمام الشباك

لا ضيف، لا صديق أنتظر

السهل مغطى

بنشار جبري ناعم

والأشجار كأنها خيالة

تجمعوا في روض الدار.

في مكان ما يبكي

طير الليل المشؤوم

والخيالة الخشب

يبدرون نقع حوافرهم.

وهاهو الأسود ثانية

يجلس على أريكتي

يرفع قبعته المائلة

ويزيح سترته

«أنصت، أنصت» - خار

محدقا بوجهي.

كان ينحني رويدا

ويدنو مني:

«لم أر حتى بين الأوغاد

موجوعا مثلك

وعبثا

يمزقه السهاد»

آه، ليكن انني مخطئ

الليلة مقمرة

فما عسى هذا العالم الصغير

يبتغيه

ليملأه النعاس؟

«علها ستأتي متسللة

ذات الفخذ السمين

لتقرأها

جيفة من قصائدك السوداء؟

آه، كم أحب الشعراء

ذاك القوم المضحك

لطالما وجدت فيهم

قصصا يعرفها قلبي.

كيف يحدث ذلك المسخ

ذو الشعر الطويل

تلميذة مراقة

بحبوب ناعمة

عن العوالم العظيمة

والجنس يرغي في صدره».

لا أعرف، لا أذكر

في أية قرية

ريما في «كالوجا»

أو عله في «ريازان»؟

عاش طفل

في بيت فلاحين

ذهبي الشعر

أزرق العينين

ها قد غدا كبيرا

وفوق ذلك شاعرا

ليس عظيما

ولكنه قباض للقوة

وثمة امرأة

تخطى عمرها الأربعين

سمّاها الفتاة الفاحشة

وسمّاها العريزة

«أيها الرجل الأسود

ما أثقلك من ضيف

الخالق يحفظ سر

منذ أزل الأزل»

فأراني أتميز غيظا

لتطير العصا إلى وجهه...

إلى عظمة أنفه

• • • •

... مات القمر

وازرق في الشباك الفجر

آه يا ليل

بماذا جنيت علي؟

أقف في القبة العالية

لا أحد معي

وحدي...

والمرأة المهشمة...

صبايات الصيف

هلال الحجري

شاعر وأكاديمي من عمان

- ١ -



جرو دنپ، آخر أفراد السلالة

لماذا
تُناديني عن بُعْدٍ يا حبيبتي
دُموعي التي
كنتُ أراها عليها
في الوصول إليك
تخونني كثيراً هذه الأيام
أعرفُ
أنك تقرئين صورتك
في عيني الدامعتين
ولكن لماذا كل هذه الصحارى الشاسعة
صحيح
لستُ جريئاً
بما فيه الكفاية كي أقطعها
رجلاي ثقيلتان في الوحل
أيثها الفاتنة
فهل ستقلبين موازين الكون
وتمدنين ذراعيك إلي؟

- ٢ -

أَعْرِفْ أَنَّكَ ظِلٌّ زَائِلٌ
وَأَنِّي سَحَابَةٌ صَيفٌ!
لَكِنِّي سَأَنْشِبُكَ بِطَيْفِكَ الْمُخَاتِلِ
سَأَنْشِبُ فِيهِ أَظْفَارِي
حَتَّى الْمَوْتِ!

الذي
أَتَمَنَى
أَنْ
أَكُونَ
أَيَّ شَيْءٍ
فِيهِ!

- ٥ -

وَحَدَّثَهَا الثَّرِيَا
وَهِيَ تَسْتَبْدُ بِالسَّمَاوَاتِ الْآنَ
تُضَاهِي
نَهْدَكَ
فِي بَهَائِهِ وَزَهْوِهِ!

- ٣ -

تَضَارِي سُبُكَ الرَّائِعَةِ
لَنْ أَكْتَفِيَ بِالتَّلَذُّدِ بِهَا عَنْ بَعْدِ
هَذِهِ الْفَاكِهِةِ الْمُحَرَّمَةِ
سَأَنْقُضُ عَلَيْهَا فِي أَحْلَامِي
كَالنَّسْرِ

- ٦ -

عَيْنَاهَا
سَفَّتَاهَا
نَهْدَاهَا
رِذْفَاهَا
سَاقَاهَا

وَلَنْ أَبْقِيَ مِنْهَا شَيْئًا
لِمُسْتَقْبَلِي الْمَجْهُولِ
سَأَلْتَهُمُهَا
كَمْ تَضُنُّونَ فِي عَامِ الْمَجَاعَةِ!

- ٤ -

ضَعِي يَدَكَ تَحْتَ نَهْدِكَ الْأَيْسَرِ
سَتَجِدِينَ سِرًّا دَافِنًا
يَغْمُرُ الْعَالَمَ بِالْحُبِّ
وَالطَّمَأْنِينَةِ

- ٧ -

مَنْ قَالَ إِنَّ «الشُّفْقَةَ فَضِيلَةُ الْمُؤْمِسِ»؟
لَا
حَتَّى الْمُؤْمِسَاتِ
لَمْ يَعْدَنْ يَشْفِقَنَّ!

قُولِي لَهُ أَنْ يَتَرَفَّقَ بِي
أَنَا الَّذِي أَتَمَنَى
أَنْ أَكُونَ هَوَاهُ وَدَمَهُ
أَنَا

الوحشة الساكنة

فاروق شوشة

شاعر وكاتب من مصر



الوحدة للفنان حكيم الماقل - اليمن

الذين يرونك لا يشبهونك
والذين تراهم
جوارح تنقض
حين تصادف صيداً
فحاذر،
وبادر إلى لحظة تتجمع فيها دماؤك
خشية أن يضعف القلب،
يختل فيها اتزانك
واقبض على كتف الوقت
حين يشدك قسراً
ويدفع خطوك عن وجهه،
لا أظنك تعرف من يترصد فيها
ويحميك من طعنة خائنة
النداءات تعلن عن موسم للتزاحم
والشوق مترعة
والطريق إليهم مضببة..
ودخان كثيف مضى يتصاعد
يجلس فوق المدينة أشباحها
وهو يحبس أنفاسها في خزانها
ويشير إلى رثة واهنة
هل ممد يديك،
ترحب بالوافدين
وتعلن أن زماناً جديداً أطل
وأنت تعرفهم

وتصنفهم

واحداً

واحداً

لا جناح عليك إذا ما تباطأ خطوك

أو شحبت بسمتك

أو تنائر منك كلامٌ يباغتهم

وهو يوقعهم في الشباك التي

سهروا الليل كي ينصبوها

وظنوا بأن الفرائس ميسورة

والطريق إلى صيدها آمنة

همٌ كثيرون

يلتبس الحق فيهم

يشيع الضلال

الفساد

الحرام

الحلال

فيختلط القول بالقول

والظن بالظن

عينك تأخذهم من قريب

وتبصر ما فعلته السنون

وماذا دهمى الحالمين الذين يعمرون كالطيف

لا يعرفون لهم موضعاً في الزحام

فيرتبكون

ولا يمتكون

لعل موائد أخرى تهيأ للوالغين

وللطامعين

شميماً،

وعطراً،

وفاكهة من نساء،

وخمراً

وأرجوحة من هواء

ويشري

بأن غداً قادم، لا فكاًك

وأن الذين رأوا لن يبوخوا

وأن الذين أتيح لهم أن يفوزوا

وأن يتخموا

خلدوا للسكون.

لكي يستريحوا

فهم زينة الحفل

فرسانه الفاتحون

نجوم مواكبه اللامعون،

فكيف يقيقون من حلمهم؟

أو يزول الخمار الذي ظل يغري

ويغوي

ومن ذا يقول لهم:

قد تكشففت اللعبة الفاتنة

وتعري الجميع..

وقفوا مع اللحظة الراهنة

هبك أقصيتهم

- لا تراهم ولا هم يرونك -

- هل تطيب حياتك عند مشارف

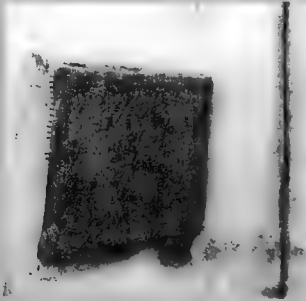
- هذي القبور..

- وتؤنسك الوحشة الساكنة؟

فرجيل على كرسي الأدب

حسين القهواجي

شاعر من تونس



اللوحة للفنانة ، بدر الرحيمي - عُمان

I

لو علمت ماذا يقول العنديل

ما كنت أروم البعد

والمعنى قريب

في لمع الشارة

غابت هيلانة، وهانت

حصون دار الإمارة

تلال للماعز، وصفصافة

محلولة الشعر تنشج كالعرافة

رومان قلبك القاسي

هل لدائه من زهرة آس

آه يا فتنتي، ونفثة التنين

في صانفة المجانين

طمست برابرة الرمل

وغرقت جرار بحارة فينيقيين

هي من شفاء ألها، شهادة

أودعوها الآن بين صفحات الإنيادة(*)

ما أتفكر فيه، والرؤية يقظي

هو ما توهمته في سكرة النوم

ضمنت بكرا يمانية الحظه

وتقصّ جسمي، عربي أسمر

من كرام القوم

وعزة الأضياف إن نزلوا

وأرباب السرد، وما غزلوا

ذاك البرق الذي يدنو ويبتعد

مهاد فردوس لنا فيه موعد

من مصارف جنوا، الى رصيف الإسفنج

والمرجان الزجاجي

بساحل مهبوكراه**

يقدر أن يكون الفن

صاحبها آمينا، وإشارة هار

صدي في مهبط واد

هدم الأطلال وانبلج

واهبا فيضه للخلق، مبتهجا

II

لن تجديني الناعي الشاكي

اعصفي ما شئت

واخلعي دفة شبّاكي

ذئبة تعيثن في الغيم المُبدّد

وبالعلامات تعبين كلما

هبت الأيدي إلى مجاديفها

إني رجل أنسه الخريف

صبّاي حان ترحاله

وربّاتي أجهدّها العزيف

لي الفجر في خيط فضّة

يطير ولهانا كالوتر

والقلم المعنى بسبك اللفظ

وسكب القطرة على زنايق الحجر

عنبا كالفيروز، وتينا

اهديتني من كرم أريان

ويعثت في الشعر دينا

- ربّما - تصفو مناهله العكرة

وتنمو في قرارة الآلام

عشبة مسكرة

جعلنا طقس الرياحان معانيها

فينا خواطر نبوية -

غير أننا لا نعيها

كحرقّة الرماد في حنجرة العصفور

ورشف العتيق من -

شرب دير السرور

«ألا أيها النوم ويحكم هبّوا»

نزحزح الصخر عن كاهل أطلس

ونعود بالأقباس رايات

تقود إلى متاهة الحكيم الأعمى

خورخي لويس برخس:

لأحسن القصص -

أقمت بين الزيتون منسجا

كُبة الغزل من جَرّة السحاب،

والتواشيع، نشيج الطاووس

إذا الليل سجي...

عند سقوط النجم في بئرها الدّامسة

ونداءات الرموش الهامسة

أين لي تلوين رموزها الكريمة؟

هكذا يكتمل النشيد

ولا أحيي بالقافية اليتيمة

• L'enide وقائع ملحمة لانهية تجري على موائج قرطاج ومدن
إيطاليا وساحات أثينا. جسمها الإمبراطور أغسطس في الألعاب
الرومانية - ١٩ قبل الميلاد - منان أفريقي أنجز لوحا فسيفائيا
يصور Virgil أميرا على كرسيّ الأدب بين ربة المسرح مالبومان،
وشاعرة الطبيعة كاللوب وهي من نادرآت متحف باردو.
• سميتها الروم - Arabia Felix أي بلد العرب السعيد
• • • Hippo-bora مدينة بنزرت، التي بنحت فنان نابولي العرائس
ويرسم الصّور بما يجلب من أحجارها المرجانية الحمراء

وقت لم يكن معك قلم

عماد جنيدي

شاعر من سورية

تعال نشويه على نارٍ هادئة
أبحث مع السكين له عن كنيةٍ ما
عن نسبريليق بالخراف القومية.
• الأمة أفاقت
احضروا ماء الوضوء
احضروا مكبرات النصر
افتحوا مغاليق السماء
لتسمع صلاة الخوف.
• لقد بدأ العزيف
الأرواح أفلعت عبر حماتها
رأيت قوماً يبنون مدينة
وأخرين يحفرون مقبرة
وأخرين يرقصون
قال لي العلاج ماذا رأيت ؟
قلت: لم أر شيئاً.
• تعالي يا حسناء الفمارة الكونية
صبّي لي الكأس الأخير
ولك مني أن أورك ممتلكاتي
خذي كل هذا القدم الأزرق
خذي قلبي النابض باللعة الأبدية.
• هكذا تداعى انبثاقاتي
على أشلاء الليلك
آخر الليل
حيث تعوي كلاب الدلالة الضمءاء.
مضطراً... اقرأ هذيانى
لوطواط حاله.
ارفعوا على أشلاء أنقاضكم
هذا التابوت اللامرئى
ابحثوا جيداً عن الحقيقة المخبوءة
في داخله الفارغ
ثم أخبروني ماذا وجدتم؟

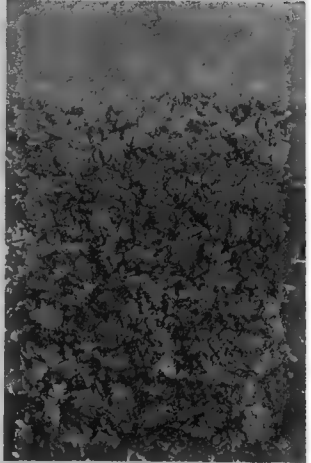
وقت لم يكن معك قلم
أو أشجار
أو أقمار
أو فتيات
كانت سماءك تمطرُ رؤى ساحرة.
كان الناسك يسكن قنك الشجرة
كان العالم لا يتسع لسرير أحلامك القرمزية
كانت الأم تبدو كسماء الربيع
وقت لم يكن لديك قلم
عبرت أحصنة رؤاك
تسبح عبر المروج الشاسعة
تنهب مسافات الحلم الأبدى
تلك عبر الرؤى الزرقاء
حيث الكرة الأرضية
أشبه برغيف الجدة
وقتها كان السلام
بعلاً أصقاع النفس.
والروح أشبه بمجرة تدور
حول عالم النفي والتشابه
والصخرة البحرية الناطقة بالموج
كانت عنوانك الوحيد
وقت لم يكن معك قلم.
• أدر هذا القرص الجهني
دعني أعبر سرايب السلالة
دعني بأوجال مستنقعي الخاص
أرسم لك أدق تفاصيل شجرة العائلة!!
أيها الصبار
أيها الجد الوقور
دعني أتعانف مع صديقي السنجاب
ودع الدسكرة
تطلق دخان تنورها
وأعددة الأطفال بخبرة العيد الوارفة
• ها أقبل خروف التكرار

الفرجة

نجاة علي

شاعرة من مصر

تحولت إلى فرجة	علي تلك العلامات
دون أن تدري	التي وضعها بمهارة
بمرور الوقت	قرب مجرى البثرين .
تزداد بلامه،	فتوحاته كانت باهرة
كانت تخشى ظلها	فعلا .
حين يصطدم	وهي - كتلميذ خائب -
بملامحه الباردة	لم تكن تتأمل أبداً
وعينيه الضيقتين.	حال الصيد الذي كان يوماً
ولا تعرف كيف تهرب	علي بعد خطوة،
من ابتسامته	لكنها تعرف جيداً
التي تسخر من أي	أنه لا أحد يحتملها
شيء تقابله	سوى هذه الحانات
ولا من تلك الرعشة	القديمة المظلمة
التي تقسمها	التي أدمنت الذهب
نصفين	إليها
فتختبئ في جلدتها	مع أولئك الأحياء
حين يمرّ .	الميتين
لم تعد تدهشها الآن	لتثرثر معهم
فرحته الزائدة	عن البدانة التي
حين يتلصص	ستبتلعها هذا الشتاء.



اللوحة للفنان ممدوح الرسل - سلمان - الكويت

قصائد

مروان علي

شاعر من سورية يقيم في المانيا



اللوحة للفنان يوسف أحمد - قطر

كلب أبيض
البنيت الجميلة جدا
بهنطلونها الجينز الضيق
بجمالها الخارق
كما لو ان الآلهة
تفرغ لها وحدها
وخلق البشر كلهم
في نصف دقيقة
وترك لها ما تبقى
من الأيام الستة
تحتضن كلبها
الصغير
الأبيض
والرجل الذي
لم يذق ابدا
طعم انثى
ولم تنتظره امرأة
غير أمه
ينظر اليها بشهوة
ويتمنى لو انه
كلب صغير
وأبيض
« قُدُروريك »
لن نتغير
أولاد قُدُروريك كنا

لأنهون الأمل
أمل الذين ظلوا
يحرسون الصور
فقط
في غرفنا
التي لم تتغير
مثلنا
« شارع المحطة القديم »
الشارع
الذي قضينا
على أرفسته
ثلاثة أرباع أعمارنا
وأَمْضينا الباقي
ونحن نسترجع
ذكرياته
الشارع الذي
لم يكن شارعاً
كان حصننا الوحيد
لذلك كلما
جاء أحد
من القامشلي
سألناه
عن الشارع
والشباب الذين
ينتظروننا
تحت مطر قديم.

قصيدتان

نور القحطاني

شاعرة من الكويت

الحافة بيضاء يا جدار الطين

الحافة بيضاء
كسما قريبة
السماء الشفوفة بالغيب ،
نداء الخوافي،
وارتطام الحقيقة بالرؤوس
الحافة بيضاء يا جدار الطين
خطوة
بجناحين من طفولة
ونحلق
خطوة
ونكسر الهواء في مقاتليات الخفق
خطوة واحدة
ونزرع فسيلة ابتسام تتصاعد في الخضرة
خطوة يا جدار الطين
لا تنتظر هكذا
لا تنتظر
اتبعني

عنمة مبصرة

ها هي العنمة تأسرك
أيها المتربص بالمداخل
العنمة المبصرة
خديعة الليل ومحبرة السواد الجليل
العنمة المقدامة التي تفتح الأبواب
وترشرش الضوء على العتبات
واقفة بهيبة الظل الذي يصعد في نسغ الأرواح
أنظر من الداخل إليك
يا من سورتني في ضلالك البعيد،
يا من سورت قلائد فرحي
وأطلقت خيولي في بيدائك
أنظر
ولا أحجم عن الهتاف باسمك الذي يُحمد
كالبحر
أنا المشكولة بالضم
والمسندلة كإغماضة وإفرة
عتمتك.



تصوير خميس المحاري

شيطان آخر

محمد حجيري

شاعر من لبنان

الذي يفرق في الحب، ليفرق أكثر، فريما
الحياة في القعر.

بين الحب والحرب، حرف واحد.

بين الحب والحب، شيطان آخر.

بين الحب والمرأة، وهم يحلم أضلاعك،
يقتلك، يخريك، يجعلك مثل الحمار أو البغل
أو الكلب، مثل الرجل أو الطفل، مثل طرزان أو
بروسلي أو ارثولد. كل ذلك لكي ترضي المرأة
التي هي شقاؤك الأبدى، شقاؤك الرابض
على حنانك كالموت.

أن «تبتغلن» مع حبيبك حتى الصباح، ولم
تحبك، ولن تحبك.

أن تكون بغلا وتكون هي فراشة.

القوة أحياناً غياب من القلب، هكذا تقول
طائرات الشبح.

السأم لا يشتهي احد. السأم ينبع من الفرح
الذي نشتهي لحظاته.

الفرح يفرق في شهر ماء الكآبة.
الذي يفرق في اليأس...

قوتك أنك تعطيتها وردة، وتعرف أنها ستذبل
في الإناء. قوتها انها تعرف، أنك ستذبل أنت
والوردة... أنت والشغف الهابط من الفردوس
الوهمي.

قوتك أنك تعطيتها الوردة، ولا تعرف أنك أنت
من سيدبل في الإناء. تعرف أنك الإناء.

....

الذي ينظر الى صور المقاتلين في الحرب
اللبنانية، يلاحظ انهم كانوا يشعرون بلذة



اللوحة للفنانة ولاء هازن دار - الاسرار العربية لمشهد

القتل، كانت «البهجة» على وجوههم وهم
خلف المتاريس يقتلون البهجة.

يشعر المحارب انه في «ليلة عرسه» عندما
يكون وراء مدفعه. هذه هي الفكرة البائسة
التي تجمع الجنس بالموت، او هي الرعشة
الافتراضية في بلاد الكبت المقدس.

يشعر القائد بالرعدة... عندما يرفع قبضته
قبالة جمهوره، يشعر بالافتراس اكثر عندما
يصفق له جمهوره.

عزيزي العنيد، اليد التي كانت تقتلك وتقتل
غيرك في الحرب، أصبحت «ترشح» زيتاً في
السلم. هل هذا هو القدر ام انه الوهم الذي
تصنعه أنت ايها العبد؟

الإرهاب ليس في الأصولية بل في الرغبة
الأبدية.

باييون

باسل عبد الله

شاعر من العراق

(إنها خرائطي

مديحة ظلمات)

انا هنا منذ ثلاثين عاما

تسلقت جدار الموت وأتيت !

.....

(- لكنما هذا منزل موتي

منزل ظلال بعيدة .. !)

.....

.....

(١)

«باييون» « أبونا الذي أتى

أبونا الأشيب الادر السكير

أتى عبر البحر الفسيح

من منزل العروس الباكية

فتاة الطلوج ، ابنة الأيائل

بلد ليال بيضاء وخمر بروق !

ها هو ذا قد مر مكتنبا بمدينتنا

لا احد فاجأه في ظلام الدمى

لا نجوم هنالك

لا كلب عوى

فقط من ظن أن أشباح الموتى

التعبى

تحوم في قائط الظلام

صوب هدف جلي ..

وبلا معنى ؟!

(٢)

عرفتنا آخر الشارع

بعين واحدة

ما كنت وحدي

دخل

وبقيت انتظر تحت

المطر المتساقط

مرّت أشباح الليل أمامي ..

(٣)

اسمعوا الأجراس تدق

الليل حطّ في مقبرة قريبة

عيارات نارية ..

صمت !

(٤)

أنا أول من مات

لم أر شيئا منذ الصباح

سيدة في قفص

طائر الزجاج

مطر الرخام !

(٥)

أنت يا من أحببتها

لم تعرفي حتى إنني

أحبك !

لماذا تسر عين الخطو ؟

(٦)

آه ...

رأيت خناجر تضرب الجدار

من تلثم من الرجال

يسقط قرب النهر

غب المساء ..؟!

(٧)

يدلف آخر منزل في الشارع المستطيل

هناك لا ضياء مصابيح

لا شيء إلا عتمة الغبار !

- سيدتي العجوز ..

في هذا الظلام

أما من أحد في الديار ؟

....

....

لا نشيد...

فارغ القناني

قمر لما ابتعد في الظلام من الرجال

أغنية عجوز يابسة

تهجد الذكريات !

(٨)

أنا لست حيا ولا ميتا

لم أكن حيا ولا ميتا

أنا شبح شاعر

ظلال أغنية ليل !

(٩)

اسمعوا الأجراس تدق !

(١٠)

لماذا تريد أن ترى وجهي

في خضم صباح ضبابي ؟

في ازدحام البط ؟

(١١)

لم يتحدث إلا معك

يا من قرأت لنا طالعنا

قروية مجذومة

والآن أراك دوما

قبل صباح الديك !

(١٢)

زهور الجنائز والأعراس كلها

(مسافر غريب ألقى بها في البحر)

تطفو عبر البحر الكابي إلى المصب الخفي

حيث يسكن رجال دونما عيون

صمت قاتم يحملها

يحملها بعيدا ..

بعيدا صوب المصب الخفي

حيث يسكن رجال دونما عيون !

(١٣)

من عكر رأى مسيرة القروش صوب اللانهاية

الخناجر المكسيكية في التحام مريع !

(١٤)

- نعم .. نعم

وتدعني وحدي

مع الظل والموتى ... !

(١٥)

انظر : اغتالوا (.....) !!

حزينا قبل جبهته الرصاصية !

آه .. كان آخر الرجال

لكنه مات بعيدا عبر الظلال

أسفل شارع القطط !!

(١٦)

«بابيون» مضى بعيدا كيما ينام

في واطيء منزل آخر البعيدين

في مدينة فضة وصوان

آخر من يرون ما لا نرى

ويحسدون بانكسار الأغاني

وموت الجبال !!

(١٧)

تطفو إلى البحر الكابي إلى المصب الخفي

سيدة في قفص

نعم .. نعم

طائر الزجاج

لا كلب عوى

مطر الرخام ...

الموصل.

قصيدتان

عزمي عبد الوهاب

شاعر من مصر

* الحنين.. يا «زاهية» الحنين !

كبرتُ بما يكفي
لأعرف الحنين.. يا زاهية..
وصرتُ امرأة عجوزا
لا يطرق بابك أحد،
لبيتني احتفظت بصورتك
وأنت تجلسين على «الكنبة»
وشعرك الأسود القصير
يطل على استحياء،
وتحت جلبابك البيتي
تنام مشمشتان،
كانتا مستديرتين
كأن بشرا لم يمسهما
تغيرت كثيرا
تغيرت كثيرا
ميتُ لدرجة أنك لن تعرفيني،
فهنا يضيئون الشموع ليلا
لأن رجالا أغبياء
مزقوا ملابس امرأة..
كم عدد الرجال
الذين مزقوا ملابسك.. يا مسكينة
ثم تزكوا غرفتك القبيحة
بعد أن منحتهم
البهجة والرجولة
ياه
خمس عشرة عاما من الغياب
هزمت وجهك بالتأكيد
ولم يعد يزورك أحد،
حتى بناتك اللواتي علمت أجسادهن

كيف يهين السعادة للعابرين،
يزرنك في المواسم فقط،
وأنت لست غاضبة منهن،
ولا مني !
لأنك تعرفين
أني كبرتُ بما يكفي
لأعرف الحنين.. يا زاهية

* كان الفيلم ردينا فعلا!

في الشارع
كانا وحيدين كإشارة المرور
كالحزن..
وكأن غريبين التقيا صدفة
أمام بار قديم
في وسط المدينة
بينما مذياع شرطي فقير
كان يغني:
(لما الشتا يدق البيبان) (*)
كنت تبحثين عن حذاء الأميرة
في الأسطورة القديمة
وهو يضيع وجهه في «نيون» الإعلانات
في المطاعم
وهي تكنس خطوته الأخيرة
كان يغني:
(لما المطر يغسل شوارعنا القديمة
والحارات)
الحياة هناك إذن
جنب كورنيش المقطم
والنافورة العاطلة عن الكلام
والسنترال وهو يغلق بابه

على آخر برقيات العزاء والبهجة،
والفيلم ردينا كان:

يدك دافئة.. باردة.. دافئة
تبتسمين

فيمضي وحيدا كالفجيرة
وتغيبين في البرد والظلام..

يجلس قرب الهاتف
صوتك لا يأتي

فيذهب في اتجاه الموسيقى:
(خريف نادانا والشجر دبلان
بردانة كنت.. وكنت أنا بردان)

ويعود

- النمرة غلط

الحياة هناك إذن

في الأوبرا

وحفلات الجاز كاملة العدد

في الهناجر

وفنجان القهوة المقلوب على قراءة لم تحدث

في منتصف كوبري قصر النيل

أو أعلى برج الجزيرة

في «الكوفي شوب»

أو في مبنى الأهرام القديم

في سماعة الهاتف:

(كنا طفولة حب لسه في أوله)

والفيلم..

كان ردينا حقا

ولا أحد هنا.. أو هناك

وحده الليل

فلاح عجوز

يخرج من أغاني الخطابين في الغابات

ومن مزارع الدلتا البعيدة

يهذي في زاوية مضيئة

فيقفزه الصبية بالحجارة والنعاس

وحده كان الليل

ساعي البريد التنظيف

يتشابه في أشعار «نيرودا»

وحجرة «جوليا بطرس»..

وفي الصباح

يقطع التذاكر للنساء

في عربات القطار الكثيبة

ويقود مظاهرة في الحمام..

وفي المساء يجمع السكرى

حول زجاجة خمر رديئة

يحصي هزائمه

ويبعث الرسائل لحبيبة

من تلج ونار:

(لكني باحتاج لك ساعات)

كان الفيلم ردينا جدا

صوتك متعب

لا تختبئي في الحكاية

لا تهربي في البكاء

فالملائكة تصلي لأجلنا

وتلبس السواد

ونحن نعرف

أن النهايات كاذبة

أن البدايات خادعة

(تتصوري)

رغم أننا شافين طريقنا بينتهي

تتصوري

لا عمري هاقد ر ع الفراق

ولا انت عمرك تقدرى)

اثنان التقيا صدفة

أمام بار قديم

هل تصدقين..

كان الفيلم ردينا فعلا؟!

هل...؟

(x) المقاطع بين الأقواس من شعر إبراهيم عبد الفتاح

قصيدتان

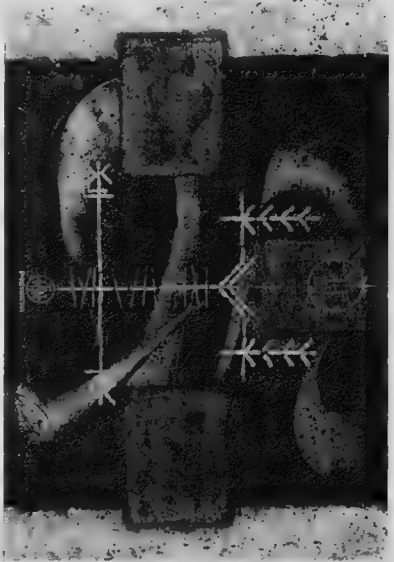
أحمد السلامي

شاعر من اليمن

* ثياب جديدة لم يستعملها رجل ميت

أرتجل أوهامي المتشابهة،
كجدول حياة عصفور سجين،
سوى الجسد لا زهرة في يدي..
ملذات يمكن قطعها،
وأخرى يمكن بذرها في صميم الليل..
اللعنات المكتومة في طرقات عبوري
حفرتها من أجلي
كي أتذكر أنني راكد في مكان وحيد
ملوث بهواء رثني،
ويأحلام صغيرة لم تكبر
هذه ملهاتي المزينة بالأصابع
تسلي وحشة وجودي
ملاكاً في مستنقع الأدمية
تنقصه أجنحة الهرب من ذاته
والقليل من الإيمان بالعدم
كضرورة للخلاص
من محنة التوق الأبدي
إلى المستحيل.

قد ينام الجسد
لكن الروح في جحيم سهرها
المضاء بنهار الغد..
الغد الذي أجده دائماً كحقيبة فارغة
وجدتها أحدهم قبلي



لللوحة للفنان : لويس البورتو هيرمانديز - فنزويلا

وترك لي أوساخ اليوم

لمعقر بطين التشابه..

أحدهم أيضاً

ترك لي رغبة لا نهائية في الغياب

لكنني أحضر كملعة

ملح زائدة عن الحاجة.

فلأترك لهم اللاشيء

وأخذ معي جنوناً راكداً في السهر

وأشياء أخرى مزيفة

كأرقام هواتف لا أستعملها

وإحصاءات بأصدقاء مؤجلين

يشبهون ثياباً جديدة

لم يستعملها رجل ميت.

« قصيدة لن يكتبها أحد

هاتفك مقطوع.. إذن.. أنت شاعر

مثل علي الشاهري

حين يسبح في دم الحاجة والديون

لكنه يكتب قصيدة عن لنا

أويحكي عن تورطه

في مصادقة لصوص البنك

وهو الذي ينام حافياً

حتى من وطن.

زوجتك غاضبة.. أنت شاعر

مثل علي الشاهري.. لم يتزوج

لكنه يدلل (كلوديا شيفر)

يبتسم لنساء الفضائيات

ويقترح عليهن الصداقة.

أنت شاعر..

إذن أنت مثله تماماً

تربي لقصيدتك طفلة فقيرة

تهين شافها للقبلة

تعلم نهديها جرأة النفور

تعدّها بأسنان جديدة لأصابعك

وترشي حضورها ببرتقالتين

ويقصيدة مُستقبلية

عن دفء العناق

وشيق اليوسة الطويلة.

أنت أيضاً مثله

تعرض نفسك - دون أن تقصد -

لحوادث السير

كأن تقف وسط الشارع

تفكر في حدود الكون لبرهة

ثم تقفز في اللحظة الحرجة إلى الرصيف

وتبدأ بالحديث عن

محاولة فاشلة لصهرك بالإسفلت.

أنت مثله حين تسافر

مع خيال امرأة

وتحجز لها غرفة في الفندق

حين ترشي بوذا

حين تبحث عن قبور الشعراء

حين تكتشف عرساً في السماء

حين (يبكي قلبك إذا

مازحته عيون النساء)

وحين تموت وفي رأسك قصيدة

لن يكتبها أحد.

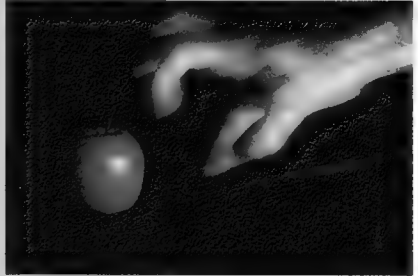
اليوم الذي سقط سكوا

سوسن العريقي

شاعرة من الهند

لونا يغطي غبار الهزيمة.

لم أكتمل اليوم،
ويوحى فضاء
وليلي فضاء
وأشقات صمتي تغادر
وتعلن عن مجيئها في الظلام
في كوابيسي
التي تضع أوزارها
دموعاً في الحناجر.



الصورة بقدسة: إبراهيم القاسمي - شآن

القمر..
لم يكتمل اليوم.
يمسح وجهي بيد واحدة
وأصابعه تمتد عابثة بالبحر
مد وجزر
تعبث بي
بكينونتي
التي تدمي على امتداد الفصول
فلا أتأهب
إلا لأشق في ظمأ الأنهار
اكتملاً ليوم
سقط سهواً.

لم أكتمل اليوم،
والمساء ينتحب
تاركاً أوراقه البنفسجية خلف الباب
والجدران بانتظارها العقيم
تشتاق إلى فضائي
إلى عيوني المتربصة بها
كحارس يطارد دخان غيمة
في أعقاب ليل
منفضته وسعت كل شيء!!
لم أكتمل اليوم،
وروحى تتلعثم في غياب الماء
تتوارى من شغفها ألقاً
ينتقي من رحم الضياء

قصيدتان

فاطمة ناعوت

شاعرة من مصر

• لا تهدموا الكوخ

أحتاجُ شبحًا

يرتّبُ حِزَانَتِي:

أثوابُ الراحلين في جهةٍ

و الجِئَاءُ في جهةٍ،

ينزعُ الأزرارَ التي تفتحُ النوافذَ في الحاسوبِ

و يمزُرُ الفأرةَ فوقَ الجِلدِ المتكسّرِ

لتلغِقَ البثورَ والغبارَ

والعلاماتِ التي رسمها العاشقُ

فوقِ ساقِ الحبيبةِ.

أحتاجُ شبحًا

ينسّقُ الكتبَ التي غدرتني

هذه الكومة تستحقُّ القصاصَ

لذلك لن أمانعُ في حشوِ أذانيها بالقشِّ

لأنها أثقلتُ كتفي

وتخرتُ طمأنينتي.

الشبحُ يتفهمُ بهجتي

عند حرقِ الأغلفةِ الجديدةِ

ببرودةِ النازيين

و استخدامِ الأوراقِ كقرْشَةٍ تحتِ الدجاجِ المقلّي

لامتصاصِ الزيتِ،

ويعملُ على إبقاءِ الصحونِ النظيفةِ

نظيفةً



الوحة للفنان ياسين محمد أمير - عمان

مادام لم يلوثها العنينون بمجازاتهم الرديئة.
الأشباح فضلاء

وصامتون

يصوبون النارَ على الأقزام

الذين يلوثون الحوائط بدمائهم

حين ينطحونها بالرأس كل يوم أحد

لأنهم بغير ظلٍ

ذاك أن الطائر الضليلَ

لا يحط إلا على رؤوس الشعراء.

والأقزامُ

يمتنعون.

الأشباحُ خفيفون

لا يشغلون الأمكنةَ

ويقتصدون في الهواء وفي الزمن،

علماءُ

يجبون الشمسَ عن قصارِ القامةِ

لأن سيقانهم المبتسرةَ

تفسد لوحةَ النور والظل،

وحكماءُ

تنصتوا على الصبيّة والفتى عند الأصيل

جوار الساقية العجوز

— لو لم يكن بك علي غضبٌ لا أبالي

فقال: بي !

ونهض إلى الكوخ فبكت،

أصغروهم صالحتها بوردةٍ

ومسح على جديلتها

وكبيرهم

رفع السبابة مُنذراً:

لا تهدموا الكوخَ

به شاعر.

* ورقة مطوية

أنت لم تنتبه،

غافلئك وخبأتها تحت غلبة السجائر،

(في اللحظة التي أشرتُ فيها إلى عصفورة بعيدة)
الورقة المطوية

فوق تابلهو السيارة.

بوسعنا قصها نصفين

لصنع جناحين لفراشة على وشك الطيران،

بوسعنا أن نرسم عليها قطاراً

اشتبك كَفَن فوق شريطه ذات أصيل،

قبل أن يتكوّر مثل دودةٍ

تتأهب للولوج في الشرنقة.

الفم الذي يخُيوط القُرْ

هو الفم الذي كان يدندن

«قللنا الدار، لما فاتونا وهجروا الدار، قللنا الدار»

فتنكسُ البنت فوق عجلة القيادة

وتغمض عينيها في محاولة للطيران.

لكن الكون يتسعُ

والأرض تضيقُ حتى تغدو حارة في حي شعبي.

في هذا البيت

(الذي شرفته من الزجاج الملون)

ثمة مقصٌ وقارورة صمغ، ورجل

يرتبُ وجوه النساء على الحائط

ناشطات — حقوقيات — غوان،

بينما وجه الحبيبةِ

ذاب في الدخان الكثيف

الذي خلفته سيارتها العجوز

الفاضة.

بالورقة أسرارُ الفراشات التي أنفقت العمرَ في

تصبيرها،

فلا تتعجلِ قراءتها

سألقيها عليك من شباك الطائرة

حين تلوح لي في برج المراقبة.

فتعلم كيف تنسى

وتعلم كيف تمحو.

قصائد

ياسر الزيات

شاعر من مصر

* دمي ملوث بالحب

المصعد، وضع يده على صدره، وتألم.
في المصعد التالي، فوق رأسه تماما، وضعوا
أيديهم على صدره، فتألم.
قبل المصعد تألم، وعلى السرير تألم. عندما
أحبها، وعندما تذكرها، وعندما أراد أن
يكرها
تألم.

لا يبكي، لأنه قد يبدو ضعيفا. لا يحب ولا
يكره ولا يحيا، لأنه قد يبدو ضعيفا. لا يأكل
ولا يشرب ولا يكتب، لأنه قد يبدو ضعيفا.
المعلق في الطابق التاسع
لا ينتحر.

قالت له: «اهدأ». قالت له: «لماذا لم تأخذ
المهدئ؟». قالت له: «لا تنزع الإبرة مرة
ثانية». قالت له: «لماذا تبدو ضعيفا هكذا؟».

وضع أمامه رايحتها، وضع عينيها، وجلدها،
وشفتيها، وأخذ يكلم نفسه.
أزاح أنبوبة الأوكسجين، والمهدئ، وإبرة
الجلوكوز، وأخذ يكلم نفسه.
بكت الممرضة، وعاملة النظافة، والسرير،
وأخذ يكلم نفسه.

«ضعي يدك هنا، ضعها على هذه اللحظة
الأبدية العابرة، وتألمي قليلا».
وضعتها، وتألمت، وبكت، وتذكرت، ورقدت
على القبر المجاور.
لم تأخذ المهدئ، وكانت تتألم.

يكلم نفسه كل يوم، وهو يعمل، وهو يحلق
نقنه، وهو يستمع إلى شتائم السائقين، في
الطريق من البيت إلى المستشفى.

يقول الطبيب إن دمي ملوث بالحب. وتقول
العارفة إن حبي ملوث بالدم. ويقول بائع
الجرائد: «تشبه صورتك بالأمس في صفحة
الوفيات». ويقول حفار القبور: «لماذا يتوجع
هذا الميت المجنون؟»

شاعر أحب امرأة تحب مطربا شهيرا، والمطرب
الشهير أحب امرأة تحب الشاعر.
امرأة تشتري زهورا كل يوم لتلقيها تحت
قدمي المطرب الشهير.
وامرأة تشتري زهورا كل يوم، وتحملها إلى
مستشفى الشاعر.
والشاعر والمطرب الشهير يبكيان كل يوم.
والزهور تذبل
كل يوم.

وتقول الملائكة: «ألم نحذرك من تلك الجلطة
العاطفية؟». وتقول الديدان: «هذا جسد
مغشوش بأنوثة غادرة». وتقول الرائحة: «أنا
رائحتان». ويقول الحب: «أخرجوني من هذا
الغبي، إنه يصدق كل شيء». وتقول الآلهة:
«اعزلوه بعيدا عن بقية الموتى».

في المصعد، بالضبط في المصعد، بجوار باب

* سأخبتني في جسدك

كيف تسمحين له بأن يقبلك قبل أن يقرأ «الحب في زمن الكوليرا»؟ كيف تحسّين لمساته، وهو لم يدخل في حياته «متحف الفن الحديث»، ولم يقبل امرأة على الكورنيش، أو يلمس نهديه في مظاهرة؟ كيف تصطادين رعشتك، وهو لم يحفظ بابلو نيرودا، ولم يمارس الجنس الهاتفي؟ كيف تحبينه - حقا - وهو لا يرى رائحتي التي تضيء جسدك، كلما تذكرتك؟ وكيف تبررين له دموعك عندما تقرئين قصائدي الجديدة؟

• • •

سأرقي عذريتك.
هل يناسبك لقب «العشيقة الجديدة»؟
هل تفرحك قبلة الكواليس؟
هل ترضيك الآن أغنية «لما النسيم»؟
هل تنتشين من البانجو؟
وماذا تفعلين بالفراغ الذي تركته بكارتك؟

• • •

لن أموت من أجلك. الممرضة، التي رسمت لك بورتريها من هذيانتي، تقول لي إنني لن أموت من أجلك. والطبيب، الذي شاهدك في صورة الأشعة، يؤكد لي أنني لن أموت من أجلك. وعاملة التحاليل، وحارس المستشفى، وكلب الجيران، والعامرة الهزيلة الطيبة، وسائق التاكسي الذي يبكيه المرور في شارع حبيبته، وحبيبته، والجارة في المصعد، والمطر المفاجئ، وأسماك المهرديان، ولعبة اصطياد الدببة، والستارة الحمراء، والقلب الجرائني الذي لن يبكي في مطار أبدا، ولن يدخل مستشفى أبدا، ولن يتناول مهدئا أبدا، ولن يحيا أبدا، ولن يموت من أجلك أبدا.

• • •

.. والفقيدة كانت ثمننا لحوار صحفي!

سأكون بينكما، عندما تقبلينه، ولن يراني. بلباسي الأبيض، بالأنايب التي تطرد دمك من دمي، سأكون بينكما. سأخبتني في الموسيقى، في صوته، في عينيه، وهو يحبك. سأخبتني في الرصيف، في الزهور، في أدوات الماكياج، وأنت تقفزين - بفرح - إلى دموعي. سأخبتني في جسدك، وأنت تعبرين له، ليبحت عن نبضات قلبك. سأخبتني هناك لأشفق عليه من براءتك، لأودعه وهو يبحث عن نفسه داخلك، فلا يجد سوى جثتي، ورائحتي، وكلماتي، وبقيائي الممزقة في روحك، ورماد محبتي.

انتبهي، سأخبتني في المظاهرة. انتبهي، سيرى مظاهرة ٢٠ مارس، ويخاف من رجال الأمن، سيخاف من الشوارع والفنادق والبحر والقطارات والمقاهي ويأتع النايات والرحلات المدرسية والأب والأم والملابس الداخلية وبيوت الأصدقاء. سيخاف من عينيك، ومن نهديك، ومن مائك الدافق، من رعشتك، ومن بكائك عندما تغني نانسي عجرم: «ما فيا اكون إلا إلك». سيخاف من الحب، من «سيرة الحب»، من دمي الملوّث بالحب على ثيابك وجلدك. سيخاف من كلماتك المغلفة بروحي، من قتلاك، ومن أرواحهم القاتلة. انتبهي، سيخاف مني، لأنني سأكون بينكما، ولن يراني بلباسي الأبيض، وبالأنايب التي تطرد دمك من دمي. سيخاف من الأزمات القلبية، سيخاف حتى من الموت وهو يحبك.

* في رثاء عذرية عابرة

.. ولقد ذكرتك، عندما هربت من المنوم، فابتسمت. كيف تحبين رجلا لا يعرف «البوليرو»، ولا «الفصول الأربعة»، ولا «السيمفونية الخامسة»؟

قصائد

خميس قلم

شاعر من لبنان

• إلى أمي

عندما أرجع بالشمس
إلى أمي
سألقبها عليها
علها ترتد من بعد
شباباً
وأنا أرتد طفلاً
في يديها

• نحن

طُيَّبُون ، كجداتنا
يتحلقن حول أحاديثهن
البسيطة
أصواتهن معلقة في سقوف
البيوت القديمة
تاريخهن مخاض الحكاية
يصرخن في وجه أحفادهن
لهبقوا صغاراً
سجاجيدهن مبللة بالدعاء

• في القلب متسع

تفرّ القصائد
من أضلعي
شهوة .. شهوة

وغيوم بأهدابها طافية

عشقتُ
وما زال في القلب متسعُ
لقصيدة حبٍ
أقسام زرقتها الأصدقاء
سماوات هذا الزمان الجديد
وتعويدة اللحظة الدافئة

حلمتُ

وما زال في القلب متسعُ
لبلاؤ
تفادرنِي
وأنا أحتسي وحدتي
ثملاً

بالوجوه التي ملأتني بها
بلدي الآن

حبة رمل بعيني
وقلبي قصيدة حزن
بصحراء غربتها غافية

حُبستُ

ببئر النوايا الرديئة
متهما

بالخروج عن الظل
هذا الظلام الكفيف
امتداد الحقيقة
في داخلي

(وطيور مناقيرها
كالمناجل

تنهش من خبز
رأسي ملح الحنين)
أحنّ إلى لفظة
كالسديم
نبوءاتها شافية

صُلِبْتُ

فعدت إلى الأصدقاء
أجادلهم
عن بلاؤ
تضيق العبارة فيها
ويتسع الجرح فينا
بلاؤ

تسير على جمر خببتها حافية

وتكبر تكبر فقاعة الحلم فيهم

تماثل
ينحدرون إلى هوة الصمت
لا شيء يجمعهم
غير أن الأسى في تقاسيمهم
لغة صافية

كتبْتُ

وما عاد في القلب متسعُ
لقصيدة دمع
أروي بها
ظماً القافية.

قصائد

خالد المعالي

« فيما الذكريات تختفي

تسمعُ اليومَ صوتك الصارخَ
ترى ليلك الذي يلوح لك هنا
ثم تضيق بيننا كالصدي
كحلة الشتاء حيث الشمس تسطع
والليل الذي هنا أو هناك
جاء نحونا، نحو ظلنا
الليلة المرعدة التي حولنا
لفحة الهواء، حيث تركض الأنهار
والذكريات من هنا إلى هناك
تسمع الصدى، رنة الضباب
اللطمة، الوجه الصارخ
دون أن نعرف، نسمع صوتك
حينما يحلُ ليلك الذي كان هنا
فيما الذكريات تنحلُ وتختفي.

« ورحبت ماشياً في الطريق

تهزُّ يدك الكلمة، تدفعك الهنا
صورتك المطبوعة، تجرهما بين
اليدين واليد وتسرعُ أكثر من هنا
لتجلب ليلك، تدفعه إلى أقماره
لتسير وحدك، تصغي لذاتك
وتنصت أكثرُ أكثرُ للنسج.
اليومُ إذن هنا، أجلسُ
نفسك وصغتَ لنفسك الراحة



للوحة للفنان: محمد بن مسعود المعشني - عُمان

ورحلت ماشياً في الطريق.

ضع كلمتك لنا

خذ اليدَ الممدودة، جرّها

فالـيوم أنت هنا

تجرّك الأطيافُ

أكلُ شمس ستأخذ

أكلُ أملٍ وبارقةٍ

أكلُ ليلةٍ تضمها اليك

وتنهض، يدك التي كانت

ممدودة

كلمتك التي راحت وانتهدت

لكي تعبَ المسافة

وتركن الليل في النهار

لكي تريح نفسه

وتتكئ على المعاني.

• تأتيك المعاني

تريد أن تأتيك المعاني

كل يوم لتنهض

تحمل العبء وتمضي من هنا

لتركبَ الرؤيا هناك وتخطو

كان المصير بانتظارك

جالساً بهديه، يلهو

وأنت تعرفُ الدنيا

تعرف الذكرى التي كانت

هنا وراحت تسيرُ ببطء

حتى تلاشت.

• العودة إلى البلد البعيد

كنت أسمعُ الصدى، حالماً بالعودة

من بعيد إلى البلد البعيد

الخطى الكبيرة أخطوها سريعاً

واللّقى أجمعُ في الطريق

لكي يكون حملي ثقيلاً والظلامُ

أجرُ من اليد، أحلمُ بالطفولة

بأبن آوى هارباً أمامي، بالليل

والنجوم، بالضحي، يشدني الجوعُ

فيه بحيلٍ إلى البيت.

• الكلاب تأكل خبزَ يومها

يدي التي لاقت يقيني

نظرتي المسطحة، وعالمي الحزين

من هنا إلى هنا

تجرّه عابرةً الليالي

وتنهبه أقمأرها - الرماد.

من هنا إذن

ليلتي التي يحزن عندها

ونظرتي المكبلة

رايتي التي كانت شرعاً

مُرّقت، وحطم عمودها

وشئت اليقين خلفها

ويدي التي هي راحتي

قطعت

وراحت الكلابُ تأكل خبزَ يومها.

• في الطاع نعنا

كلمتك تهيمُ حولنا

النارُ الباردة تغلقُ موقدها

تتأبطنا من المصير الذي كان بانتظارنا

هنا كنت، هنا جنّت

لعبت اللعبة الكبيرة

وشددتنا إليك دائماً

كلمتك تهيمُ حولنا
ويدك الممدودة، سحبتها
فانتهينا إلى القاع
وهناك نمنا.

• النوم في الصحن

كانت الأيدي التي رُفعت
وشدّت بحبلٍ ثم قطعت
في الصحن تنامُ
والرؤيا تلوح لنا
ونحن نريدُ أن نكتبَ الكلامَ
على الزاد

وأن نهيمَ بين التلال
وأن ننسى وننسى
عسى أن لا يفتح البابُ
والريحُ تهبُ برملٍ
لكي يطمرَ البابُ
والصمتُ يحلُ.

• الأحق حُبزي

كم تريد الساعةُ تأتي
الظلمةُ المظفنةُ بمشي
الليل الآتي يسيرُ إلى أبعد
الصورة تنهارُ
والذكرى تنشالُ بعيداً
كم تعرف من أمري
أطفوا إلهك كالماه
أسيرُ بعيداً حقاً
أغيرُ أوصافي
وأضحك كالموتور حزيناَ
أقلبُ ساعاتي

وأتهادي في الوادي
الوهمُ يلوحُ
والصورةُ تنهارُ
هل كنتُ هنا؟ أنكلمُ
كالملسوع وأجاهرُ بالدمع
أمام الناس
كنتُ أكلّمُ نفسي
أباعد بين الخطوات
وأسعى في الرزق
ألاحق حُبزي.

• الكلبُ الذي كان فيك

عُدتَ اليومَ ترعى في البراري
انطلقاً يومك الذي كان
حُمِلت بكيس بعدما كتَفوك
بحبلٍ وساروا إلى البيداء
الكلبُ الذي فيك نام قليلاً
ودمعك الذي سألَ من مَاقبك تلاشي
وكنتَ كلُّ صرخةٍ كانت لديك
أمالوا الترابَ عليها وداسوها بأقدامهم
حتى تساوت مع الأرض، لم يعد
يراك أحدُ. رأسك الذي كان اختفى
النهرُ الذي جرجرك عنه جفَ ماؤه
ولاحَ كمُ الأفاعي من بعيد وأنت تُرغي
عدتَ اليومَ إذن، ترعى نجماً ساقطاً
تهفو إلى اليد الممدودة، تسعى بكل حيلٍ
لكي يندبوا الحظ الذي كان لديك، لكي
يشذوا الخيوط التي قطعت، لكي يروك من
بعيرٍ وأنت تصفرُ لحنك ماشياً
تحملُ عصا السدر في يديك، نعم، تلك

مصاك القديمة، تنوي أن تنام حينما
يحينُ وقتك لتكبر الأحلام فيك،
فوقظوك من جديد، لتحمل طاقم الأحلام
هذا وتمضي.. تهجو من زمانك وجودك فيه
فكل ليلة تنام ليأتيك رعب الحياة
بأسها محمولاً بأكياس تشد إليك
لكي تمضي.

• عاشق من «الليالي»

أستمعون الصدى؟ أستمعون الذي أن
صباحاً وناح فيما الحمام يهدل، يدري
ما حل به، فراشه لهب ونومه
خفيف، كان يدري أن الحياة التي كانت
له، لم تعد تريده، يدري أن الصدى
الخافت قد ضاع منه، فأسرى به
الجمام وجد في الطريق. يومه يلوح
كظلمة ويختفي، راحه الممدودة تشققت
والظل نقاصر حتى اختفى، لم يعد يدري
أين ماعت روحه وكيف دانت له النهاية
تلاشى لونه وامحل الفضاء حقاً وراحت
روحة تطير عالياً، عالياً حتى حل من نومه
وعاد نحونا، في حلة من سرايه،
إلى التراب عاد

يلطم وجهه كعاشق من «الليالي»، يصيح في
الشارع تائها، تكويه جمرة، لهب
يدفعه صارخاً بنا:
لم تعد هنا الحياة.

• هذا كان كلبنا

الحياة التي عرفناها، كانت عندنا
خبر الذكريات البعيدة، رجعها في الصدى
في اليوم الحزين، ونحن نطلب الثرى
نرى الليل يكبو، إلى الأحلام يسري
لكن عرفت، حقاً عرفت، رأيت
من سار في الدرب، من مَه هنا، ظلاً
رمى، وراح أبعد في الذكريات، يخطو
ثم يخطو وينبح ككلبر يعوي العابرين
ثم يعد ذيله
في الظل وينام نومة
الضحى، كان هنا، كلبنا، ثم عاد،
أنفه على الطريق وذيله مستقيم وهو
بكل يسر يسير.....
إليك، عندما تأتي القصيدة
الليل لا أعرفه إلا ساهراً
في النهار أمشي مغمض العينين
الروابي العالية قطعتها
دون أن أدري
سرت لوحدي غارقاً في الصمت
يدي تلوح وصوتي رفعته حتماً
بالغناء
غير أنني كنت في مكان
يدي وقد لونها الحبر
وجهي حزناً
خلف غابة الدخان
كل ما كان سيكون حتماً
غير أن النجمة الأخيرة
غابت، فيما الخدر يسري
جسدي يتحرك من جديد
لكي أقرأ ما كتبت
أترك كل شيء مكانه
وأمضي.

بخطى المكزومين لن نلتفت إلى الخلف

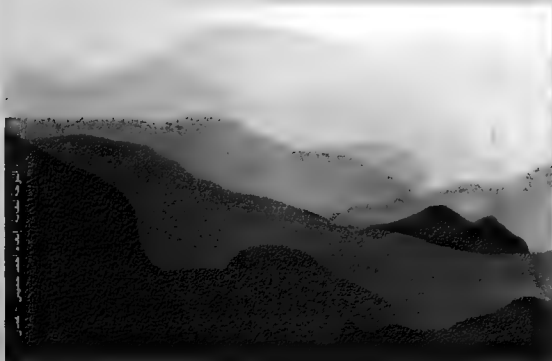
مطالب المعمرى

إلى (ديا)

منذ ١٧/٧/٠٠

تلك التي اعتدنا
أن نمرغها الوحل
تلك التي تمرغت
أوحالها
وليس أمامها
إلا السوق
والطريق.
ومن قم الهواء
الشمس والغبار
أخذنا ما يطفئ

ماذا.. لو تركنا
النهارات كلها
على السرير
نرقب ذبولها بصمت.
نهاراتنا
بين الضحى والضحية
كأن الأمر
لا يعني
بين العشية وضحاها.
نهاراتنا



ليطون
بقليل من المعنى.
وإذ لم نجد
القواميس... القواميس
بثمن بخس
تملاً فمنا بالكلمات
سواء بالتي
تعلقنا بها
عَلَقْنَا
وَعَلَقْتُ
المسامير نفسها
الباب والجدران
الوزن نفسه
النضد والرنين
حتى مع ذلك
لم يلتفت
الحائط إلينا
الذي استقامت عليه
والباب.
لن نصل بالكلمات
أعلى من ريش
عصفور
ولا أمل لنا
أكثر.
السموات
حوض سباحة
لمن يعوم ولا...
والأرض جافة
وماكرة
لهذا ، كلما
أبصرنا ريشة
لطائر

تذكرنا النسر.
من قال
ان ثمة أملاً لغريق
من سيمنحه قشة
فلينج نفسه
سنتركه يتشرب
الفرق
بحقائق الماء
لأننا نعرف
ان ثمة طيناً
وناراً
رفقة أعداء.
لن نولع
شمعة
حتى لا تكشف
سرنا الفراشات
لن نطلق آهة
أو زفرة
ليس هدفنا
ان نقول شيئاً
يعلق على الحيطان
أو
تقرأه بحرص شديد
العيون والمنابر
لن تدمع
عيوننا لوداع
تلويحة
منا ولغيرنا
سنمشي
بخطى المهزومين
ولن نلتفت
إلى الخلف.



الصورة بتدسة عوش خوار

أنا وإميلي .. مرايا وظلال

ليتينا الطيبي

شاعرة وكاتبة من سوريا

من ماء البحيرة لترش بها الضفادع الصغيرة.
إميلي خلقتني أحب الضفادع، هي أمسكتها بأصابعها كما
أخبرتني.. غير أنني خلقتها لزجة ويشعة، هي أمسكتها بحب
فلم تشعر إلا بالنفخ في كفها ويدها، نبض يشبه قلبا
مقتلعا من امرأة تحب.

قالت إميلي:

« لا أحد يعرف هذه الوردة »

ومضت تمسح بأصابعها حبات الندى التي تجمعت طوال
الليل.

« فقط النحلة ستقتدحها »

فقط الفراشة »

قالت:

« العصفور وحده سيمتعجب »

في ورقتها التالية كتبت لي إميلي:

« أه ياوردتي الصغيرة »

كم هو حين أن تموتي هكذا.

لكنها أردفت: « هناك سماء أخرى »

في السماء: السماء الممثلة بألوان قوس قزح كنت أضع
كفي على عيني لأرى الضوء من فرجة بين أصابعي، كانت
الشمس في غيابةا تأخذ بيدي كي أذهب إلى البحر، البحر
في أجمل لحظة حين تبدأ الشمس في الغرق بمياهه، كأنما
حبوبة تهبط لثقواري في حضن جبيب طال الشوق إليه.

السماء تلك، رمادية أحياناً، بل رمادية خالصة، شاحبة
وباكية. أحياناً تضطك ثم تهجم في بحر من ألم غير متناه،
كأنها لا تعرف أسرارها، أو كأنما هي عرفتني حتى سكنتها

نائمة في دهليز طويل، الليل يرخي بستائره يوضح المكان
بأنشودة غريبة كانت تنبعث من طرف السرير، قمتُ على
عجل أنظر الصوت، رأيته كانت أنا تلك هي، ونادتني كي
أنهض، فقلت لها لم آخذ كفاية العين من الإغماضة،
فشددتني وصرختُ بها، كانت هي إميلي، أما هي فكانت
أنا، لم أعرف بعد ما الفرق بيننا، أمسكت بي كان وجهي
كأنه اقتلع من مكانه ليصيرها.

لا تشبهني أبداً، غير أن لها عينيْن كميني وفيه مثل فمي،
لونها لوني وصوتها هو صوتي، تحدثني بلغتي وتستعمل
مفرداتي.

قمتُ إليها في غفلة عن البيت، وعن الناس، أمسكت بيدي
وسرنا طويلاً.

في كل يوم تأتي باللباس نفسه، لم تبدل ملابسها أبداً،
شعرها ينساب على كتفيها وتحدثني فأكتب.

يرسم البيت بحديقته الصغيرة ظلالاً لعزلة فاقته، عزلة
تشبه عزلة الملكات حينما يذهب عهدهن فيصبحن في
المنفى، يعايشن الذكريات قبل أن يقتلن الموت.

لكن الشعر يشبه الشجر في تعريه.. يتلفت إلى المرأة ليصقل
نفسه، ليحوز الرضا، ومن غير عين ترى، كان يتجمل لينام
في صندوق خشبي يرقد بين الباب والمرأة.

اليوم وصلقتني رسالة من إميلي كانت تقول أن الصباح
جميل، وأن نقيق الضفادع في البحيرة الصغيرة يشبه
موسيقى الأنفاس المتلاحقة بعد لوعة غياب..

لم أحب الضفادع يوماً. كان منظرها يثير اشمئزازي.. غير
أن إميلي أحببتها وراقبتها، كانت تلتقط بأصابعها نثرات

وأسكنها فسحة كبيرة منها فما عاد يرى سوى الألم.
السماء برتقالة حزينة، قلت لها، فردت «هناك سماء أخرى».

«طائر الهزار» قالت إيميلي: «كان لدي طير في الخريف»
أريدت: «لكن عندما يقترب الصيف، ويترعرع الورد الهزار
كان يروح».

يسافر الهزار بحثاً عن أرض أخرى، أرواحنا أيضاً تهيم
هناك في منطقة ما، ربما حيث يهاجر، أو ربما بحثاً عن
سماء محتملة أكثر حناناً.

أو ربما بحثاً عن نهاية وشيكة، السلمون أيضاً يمضي نحو
نهايته، مذ يلتقي الحياة يبحر باتجاه موته، بلونه
البرتقالي الغريب يمضي نحو الموت كأنما يفسح المجال
لأسراب جديدة من أهله لتسرق حيواتها من جديد.

قالت لي إيميلي: الوحشة صارت باباً كبيراً يطل على الحياة
كلها، تحدثت كثيرا عن الوحشة؛ وتحدثت عن نساء كانت
تراهن من خلف شباكها الكبير، بل من خلف الستائر
الشفافة البهضاء.

أخبرتني أنها لم تعد تحب الشوارع.. وأن قلبها لم يعد يتسع
سوى للغراشات والورود الصغيرة التي تسمح عنها في كل
صباح بأصابعها حبات الندى.

قالت لي أنها لم تعد ترغب بأن يزورها أحد.
صعدت إيميلي درجات السلم على مهل.. كانت تصعد
والظلال تصعد من خلفها تزيدها طولا وتلاحقها مع كل
حركة من حركاتها. كانت تبحث عن قصيدة تتحدث عن
لطف الموت.. وقالت لي: الوحشة صارخة هنا.

أسكت يد إيميلي ودلفنا من الباب معا.. وصعدنا، أخبرتها
عن الفزلان الكثيرة التي رأيتهما في نومي، كانت تجري
وتتناحر في ما بينهما، قالت لي: «الوحشة هي كل ما في
وسعي أن أرى».

سألتها أن تغض عينيها، فأغمضت وراحت تكتب كلامها
على الظلال.. رأيت كل شيء في مرآة غرفتي.. حروفها..
كلماتها.. شعرها.. ورأيت قصيدتها.

أسكت بالقلم روحاً سريعا أكتب ما كتبت في إغماضتها،
رأيتها تهبط بسرعة أدهمت الظلال التي كانت نائمة.

التفتت إلي وظننت أن قصيدة طويلة قد بدأت تنزل
أصابعها.

كان ثمة لغة بيننا تشد فأتلعثم أمام حروفها مثل طفل
صغير بالكاد شاغل النطق، وحينما فتحت النافذة وجدت
إيميلي تحتل السماء كلها.

حينها أدركت أنني لم أكن أحلم.

فالسما قبل مجيء إيميلي كانت زرقاء؛ بل سماوية؛ بل
شيء يشبه ألوانا مختلطة في صنعة عجائبية، أما الآن
فالسما كلها إيميلي.

بعثت عن أصابعها طويلا، وعندما وجدتتها مددت
أصابعي وأدخلتها غرفتي.

صارت إيميلي الآن في منزلي..

وابتدأت الحكاية.

- ٩ -

إيميلي تحب عزلتها، تحب الظلال، وأصوات العصفافير، وأنا
أحب عزلتي، وأحب الظلال وأصوات العصفافير، إيميلي تحب
قوس قزح ومثلها أنا، هي تحب الصباحات التي تتبدل
والمساءات التي ترخي بألوان العتمة على كل شيء، وأنا
مثلها.

عندما تفادرنى كنت ألتقط فرشاة لأرسم وجهها في
غباها، في الحقيقة كان وجهها يملأ المرأة.

كانت ابتسامتها تمتد على طول المرأة فأراها مرارا كأنها
تتكبر في كل مرة عشرين المرات.

تهرب مني لتكون معها، تهرب ولا تقول، فقط تغلق الباب
على أنفاسها المتصاعدة وتكتب، كنت أسمع حفيف الورق
بالرغم من المساحات الواسعة التي كانت تفصل بين
غرفتي وغرفتها.

معا لعبنا لعبة الرسائل.. تكتب لي وأكتب لها، أمشي في
الممر المؤدي إلى باب غرفتها وأضع رسالتي من دلف
صغير تحت الباب.. رسالة ببطاقة بيضاء مختومة
باسمي، وتضع هي رسالتها المكتوبة على ورق أصفر
قديم.. أحيانا كانت تكتب لي على علبة لبنان قديمة ومزقة
..

في رسالتها التي لم تعد الأولى.. ما عادت إميلي تكتب اسمي، صارت تعرف أنها تتحدث مع شخص واحد لا غير، ويخيل لي أحياناً أنها نسيت من أكون وأن اسمي صار بالنسبة لها عنواناً فقط لتكتب.

كانت تهرب مني مثلاً يهرب المراهق من ذكريات اللمة؛ لا أكاد أمسكها حتى تغلت.

وصرت حتى أراها أنظر المرأة من زاوية منحرفة تجعلني أراها كأني أرى الظلال.

كنا أنا وإميلي نشرب قهوتنا معاً، قالت لي الحبيب يذهب بطعم القهوة الحقيقي، الأشياء عندما تكون خالصة تصبح أكثر جمالاً، أخبرتها عن الأرق الذي ينتابني طيلة الليل، فقالت: اكتبي، قلت لها: أحياناً أحتاج الشارع، أن أتجمل في المראה وأخرج، أن أضع كعلاً بنياً على رموش عيني، وظلالاً خفيفة من أحمر الشفاه، ضحكت إميلي وتذكرنا معاً ملابسها الكثيرة التي تغفل عليها باب خزانتها. تبادلنا الصوور..

هي بابتسامة تشبه ابتسامة الموناليزا في حزنها الغامض وبملابس تشبه ما رأيته في الأفلام الأجنبية القديمة، وأنا بلا ابتسامة بل بأحمر شفاه خفيف.

هي وضعت صورتي في مكان يكاد يكون خفياً، أو أنه خول لي ذلك، وأنا وضعت صورتها في منتصف غرفتي بشكل محاذ للمرأة، فأراها مرتين مرة عندما أنظرها، ومرة عندما أنظر المرأة من زاوية معينة.

إميلي جذابة، وبالرغم من أنها تشعر بالوحشة طيلة الوقت وتغمرني بالكآبة عن وداع السفن وداع القلب لعشاقه، إلا أنها كانت تفتح لي باباً كبيراً لأرى الدنيا كلها.

قبل أن أعرفها كانت تعيش وحيدة، والآن بالرغم من كل هذه السنوات التي عشنا فيها معاً كانت أيضاً وحيدة، وحدي أنا كنت أشعر بوجودها طيلة الوقت، ولكنني عندما تحدثت عن إميلي لأمي ضحكت كثيراً ووضعت يدها على رأسي ومسحته بكف رقيق.

كنت أتحدث عن إميلي دائماً أخبر عنها كل من أراه، صرت أظن أحياناً أنها هي أنا، وأن كلماتها المغسولة بصباحات الحديقة الصغيرة لي.

قلت لها: اكتبي.

استدارت ونظرت إليّ مطولاً، ثم قالت: أنت التي لا تكتبين. وعرفت أنني خسرت كثيراً، وأن الكلمات التي تذهب لن تعود أبداً.

كنت في الحقيقة أكتب كثيراً، أرمي ورقاً كثيراً، سلة مهملاتي كانت ممتلئة دائماً، غير أنني لم أكن أكتب، كان شيء ما يخرج مني ويكتب، يحبر الورق بلون غريب، لكن الكلمات لم تكن تعني شيئاً.

خلت إميلي قرأت مهملاتي كلها، حيث تتردد كلمة واحدة «أريد أن أكتب»، كتبت كثيراً وما كتبت شيئاً، صار الحرف كأنما جناية من الماضي الذي أحاول أن أتناساه.

أريد أن أكتب، قلت لها فزدت: في الداخل منك ورق كثير، فيك أيضاً بحر من الكلمات، غير أنك تنصتين أحياناً لصوت الخارج فتفقدن صوت أذاك.

قلت: غير أن الباب مغلق، والسفن التي ذهبت ظلت غريبة من دولتي، لم أرحل سوى إلى داخلي، سافرت كثيراً، غير أنني ظلت أبداً في مكان واحد لا أجد عنه، مكان يشبه مدن ماركو بولو صنعته بنفسه وواريته.

المدن في القلب، قالت إميلي قلت: وهي حيث نلحم، قالها بطل مسرحية العميان «أنا أرى حيث أحمم»، وأعرف هذا حيث أنني أرى مدناً كثيرة لم أزرها أبداً، وربما لا وجود لها في الواقع.

قالت:

الحلم أن تجوزي الماء مثل جندول يعبر بخرة، يشق الماء فيرسم حول أطرافه موجاً صغيراً يمضي في دوران، الحلم أن لا تعودني منه، أن تسكنه مثل بيت قديم أفتنيه.

أغمضت عيني ورحمت أحمم، كان البهت نفسه والوزرق نفسه وأشجار إميلي تمشط خصلها من أوراق خضراء امتدت حتى لامست رأسي.

الفقر في محله، وعلى الشاشة الصغيرة أنا وعبد الملهم حافظ، كنا قبل هذا قد مثلنا أفلاماً كثيرة معاً، البطلة دائماً أنا، وهو لم يمثل دوراً من غيري، لذا قيل أنه فعل فهذا كذب هم فقط يعتقدون لأنهم لم يروا الحقيقة لم

كان الصوت يصل دائماً، ذاكراً قديمة تغرف من كل شيء،
تأكل وتأكل، والصوت يتقارب حتى يصير مثل صلاة في
القلب.

ومات عبد الحلیم حافظ، لا لم يمت لكنه انتقل إلى الأفلام
القديمة والحفلات، ومات.

كنت أعرف الموت كثيراً، اختبرته في حياتي كلها،
واختبرته عندما كانت إميلي تغيب عني فلا تعود تمسك
بيدي.

حين مات جدي لم أكن أعرف كم أنا أحبه، ولما قرأت ما
كتبت اكتشفت أن جدي كان حياة كاملة تعيش بي وماتت.
كتبت له قصيدة واحدة، ثم وجدته في كثير من قصائدي،
كنت عندما أقرأني أراه أمامي على الصفحات البيضاء،
وتذكرت قصصه.

كانت عيناه زرقاوان مثل سماء فرحة، وحينما أنام على
قصصه كان يتسلل خفية ليستمع إلى نشرة الأخبار،
فأشعر بالبرد وأناديه.

قلت له:

لسوف يوجل نومك الطويل

قهوة الصباح،

ولن يكون في وسعنا أن نتأمل زرقه عينيك

بينما تغفو وتستيقظ مراراً،

سريرك سيظل دافئاً

لكن الوسادة لن يبللها رذايلك.

سنسمع عنك القصص الكثيرة؛

نحن الذين سهرنا المساءات

نستمع إلى حكاياك عن الغفاريات والقطط والجدات،

ولن تبدلنا الأيام كثيراً

إذ أن حنوك سيظل فينا؛

نحن الذين أكلنا مراراً من تعب يديك

ومراراً شغلنا بأزهار شرفتنا والحب

ونحن الذين أحببناك.

غداً عند الصباح

سيأتي الصباح،

ينشغل الجميع

يشاهدوا الأفلام كما يجب، المخرجون كنت أعرفهم،
وباقى طاقم الممثلين، المصورين أيضاً وعمال الاستديو،
لكني لم أصادف يوماً يبدأ سوى يده.

على الشاشة الكبيرة، الشاشة المضئية، الشاشة التي تهز
أركان القاعة الكبيرة، كنت أتحرّك مثل طيف يأتي ويذهب.
مثلتُ كثيراً، لكن عبد الحلیم كان مريضاً، كانت صفة
شاحبة تظل وجهه، وعندما تصور لقطات كثيرة كانت
حبات من العرق تملأ جبينه فتلتصق، يصرخ المخرج:
ستوب، ونعبد منذ البداية، غالباً كنا تصور اللقطة مرة
واحدة، ولا نقطع السيناريو أبداً نقدمه كما هو، في
الاستديو كان مخرجون آخرون يقيمون ديكوراً واحداً
وينهون كل اللقطات الخاصة به ثم يستبدلونه وهكذا،
أما معنا نحن فالمخرج كان يصور الفيلم كله مرة
واحدة.

على الشاشة الكبيرة، يسمونها الفضية، مثلتُ كثيراً، كنتُ
البطلة دائماً، ولم أقبل الخسران، كانت أيضاً إميلي تتخفى
ورائي مثل ظلي باحثة عنها، عرفتُ كيف أدور أمام
الكاميرا، وكيف التقط في اللحظة الصحيحة، ومثلتُ كثيراً.
كنت في غرفتي حيث تنزل الستائر على النوافذ مثل شعاع
يغطي على شعاع، فأصبح مع الكاميرا وحدي وأتي بأبطالتي.
بعضهم كان شقيقاً لي؛ ومنهم من كانت أختاً أو أمّاً، كانت
إميلي أيضاً بلباسها القديم نفسه وبابتسامة تشبه تلك
التي علقتها على حائط غرفتي.

كل أفلام عبد الحلیم حافظ مثلتها معه، ولم أحب نهاياتها
العزينة، غيبتها، بدلت السيناريو كما أريد، وصرتُ
أستمع إلى أغنياته وأدون كلماتها على ورقة بيضاء
لأحفظها.

هل تعرفين عبد الحلیم حافظ؟ قلت لإميلي

- ربما، لا أدري، تختلط عليّ النجوم في الیقطة، قد أعرفه
عندما أنام، النجوم التي تسلم تحرقها، فلا نميزها.
- يعني من القلب، كأنما للكلمات هو كاتبها، كأنه صانع
كل شيء، يعني كأنه لا يعني، كأنما روحه هي التي تطلق
أشجانها وأصواتها.

- إذن يصل الصوت.

وتبقى أنت في نومك
لن يوقظك أحد:

إذ أن المارة
لن يلحظوا خفة العين
وهي تذرف دمعها:

ولن تكفك أنت ما تساقط
إذ أن أصابعك تتوضأ بأزرق البرد.

وأتى الصباح، لم يكن جدي في سريره، كان نائما في
مكان بعيد ندي ومقفر.

موحش، قالت إميلي.

نعم موحش، موحش فعلا، ينام وحده حتى قصص القطط
ظلت تملأ غرفة نومه ولم تذهب معه.

إميلي تحدثت طويلا عن الموت
قالت:

«لأنه ليس في وسعي أن أقف للموت
بلطف توقف لي،

العربة حملتنا - نحن والخلود، وحسب
على مهل قادنا، هو العارف أن لا عجلة

ولداثته - تعبي وراحتي أيضا تركتهما جانبا»
قالت إميلي:

«عبرنا المدرسة، حيث اجتهد أطفال.

ومع فرس - في الجرس -

عبرنا حقول القمح المستشرقة

وعبرنا الشمس في المغيب.

أو، ربما، عبرنا هو

الندى أروعني وجمدي

لأن خطا وأهيا خاط شالي وعباءتي من حرير».
كنت أنظرها، أسكب كلماتها في أذني، وأكملت:

«تملئنا قبل منزل

بدا انتفاخا في اليايسة-

السطح يكاد لا يرى-

الأفريز على الأرض»

مذاك قالت إميلي:

«هذاك - مر دهر- بيد أن الشعور رآه أقصر من يوم

بادنا ظننت رؤوس الجياد تولج الأبدية»

خفت الموت وأحببته، ككتبت عنه كثيرا، تأملت، كنت مرارا
أردته لأبدأ من جديد حياتي التي عبرتني، قلت:

الحب عندما يصبح في علي النسيان يموت، تتسارع
خطوته وينتحن أغصنت إميلي عينيها ورأيت ما رأت.

إذا رحل الحب مات، لكن قد يولد حب جديد، يسكب أباريقه
في سكون الليل فنستيقظ له.

ألم تقولي: «هناك سماء أخرى»

لم أقفلت السماء؟ سألتها:

«بل فتحتنا»

صمتت طويلا ثم أردفت:

أنت تعرفين هذا، تجلسين وحده، الحبر وحده ينهض بين
أصابعك، تحتضنين الذكريات مثل طفل صغير، وتغوصين،

تعيدين ابتكار الكون كله في منزلك الصغير، وتقتربين من
الناذرة قليلا من أجل نور واه لشمس متقطعة.

أخذت بيدي ونمتا في عزلة البيت.

كان كل شيء يتفتح مسرعا، الذاكرة، الحب، الألم والشوق،
كان كل شيء يأتي والحد يأخذ به.

لم يعد من شيء، صار الفراغ حلقة كبيرة، نفتح أعيننا على
لا شيء، ونغرق برؤوسنا في الوسائد، فترى الآخر.

الآخر فيها، طوب مثل أم حنون يمسح عن جباهنا ألم
البارحة، هو يجلس في الداخل منا، يتوسدنا ويتمدد، لكنه

معنا.

لم أره قط عندما أكون بصحبة إميلي، كنت أراه عندما
أكون وحدي، يأتي مسرعا كالظلال فأراه وأحدته وأعرف

أنني أحببته، صرت أدمنه مثل ذاكرة لا تنام.

هو أختي، قلت.

هو أنت، قالت إميلي، أنت إذ ترفين السمع، إذ تتخففين
من كل خارج، إذ تنصتين له، وأنصت.

أعطاني كل شيء ومنحتني حبا كبيرا.

ونمت طويلا.

يشبه الحب في لذته، يأخذني الى عالم آخر، بشره طيبون،
وفيه كثير من زهر يتفتح، ويظل يتفتح كأنما لا يذبل، ولا

يموت أبدا.

مثل ظل كثيف، مثل نهار يمتد، مثل حياة أخرى في هدأة،
مثل كل شيء.

معاً كنا نأخذ الأشياء كلها، نجتمع في العالم.
«الروح تختار مجتمعها ثم تقفل الباب» قالت إميلي
وأقفلت الباب.

أذهب إلى الصحيفة وأعود منها فأنفذ من رأسي كل ما
عداي، غبار اليوم، غبار الناس، غبار الشوارع، وغبار
الأحر، الأحر الآخر الذي ليس هو أنا. أنفذ كل هذا وأذهب
إلى غرفتي، الغرفة الموازية لغرفتها، أجلس وحيدة مع
مجتمعي، كلنا معاً، نعيد صياغة العالم، نلبسه أثواباً
جديدة، ونحلم.

نعم، نحلم، حلمنا بالعصافير، وحلمنا بالفراشات، وحلمنا
بأصابعنا نتشعلنا وتأخذنا بعيداً.

كانت السماء أقرب إلى قطار طويل، جلسنا فيه، كلنا، كنا
نخبط ثوباً طويلاً، واحدنا يعطيه للآخر، نزيهه بألوان
هادئة، ونستقر على أن نأكل معاً.

كان ماركو بولو وهو يقص رحلاته على قبلاي خان أيضاً
يرسم لنا مدناً كبيرة فنأخذها إلى نومنا وننام على عجل
قبل أن تذهب المدن، وقبل أن ينام أصحابها، كنا نسبقهم
إلى النوم خشية أن يحلموا قبلنا.

وكنا نحلم بأعين مفتوحة.

-٢-

«شعرتُ بجنانة في رأسي،

ومفجوعين في رواح وجهين

ظلوا يمشون - يمشون

حتى بدا الحس يتلاشى

وعندما أجلس الجميع

مراسم كالطلل

راحت تقرر - تقرر إلى أن أدرك

ذاكرتي البدر

وفي ما بعد، سمعته يرفعون صندوقاً

وصريه عبر روحي

بجزماتهم نفسها المتقدمة، ثانية،

ثم خلاه راح يقرر جرس الموت

كأن الأقدار كلها جرس
وكائنات، إنما أذن،

وأنا، وهدأة، وبعض حطام غريب

بقايا سفينة، متوحدة، هنا-

ثم لاطة، انكسرت، لسبب

وهويت إلى الأسفل، والأسفل-

وأصبحت العالم في كل غطسة

-إذن أكملت المعرفة-

كنت خائفة؟ سألتها

أبدا.

أنا لم أخف، رأيت كل شيء هنا.

وأغمضت عيني لأرى.

علمتني إميلي أن أغضض كثيراً حتى يكون العالم كله في

مراي نظري. أن أعيش اليوم متكرراً في صور كثيرة، وكنت

مقي نمت فتفتحت ظلالها عند وسادتي وراحت تحدثني.

أنت أميرة الظلال، قلت

- بل مجرد امرأة تحب

- غير أنك قتلت الحب مراراً

- لم أقتل أحداً

- «لكن هناك سماء أخرى»

- إذا نولد حتى لو كنا وحيدين تحت ظلالها

- حدثيني عنه، قلتُ لها

- ليس كثيراً عليّ، غير أنه لم يكن لي.

- وذهب؟

- مثل موجة علت وعلت حتى تساقطت فتلاشت

- ألم يبق منها شيئاً؟

- بل كل شيء لأن عين الكاميرا أنتقطعتها وهي في أعلى

صعودها.

- إذن ظلت معك؟

- بل أمامي، علقها على الحائط وحفظتها لكثرة ما

نظرت إليها. كتبتُها.

- هل يموت الحب؟

- بل يذهب في مكان قصي من القلب، وما يلبث أن يعود

كلما نهشنا القلب.

نصوص بلا شيء

صموئيل بيكت

ترجمة: حسونة المصباحي

روائي ومترجم من تونس

صحة جيدة، يمكنني أن أراه من بعدد الأمر لا يتعلق بتعب، أنا لست متعباً فقط، بالرغم من الصعود. وليس لأنني أريد أن أظل هنا. لقد سمعت، من المحتمل أن أكون قد سمعت حديثاً عن البحر، البحر هناك بدون الرصاص المطرق، والمسيل الذي يقال أنه من ذهب والذي يتغنى به من حين لآخر، الواديان المزدوجان، البحيرات المجمدة، ودهان العاصمة، وليس لنا غير هذا في الفم. وفي الحقيقة من هم هؤلاء الناس؟ هل هم تبعوني، سبقوني، رافقوني؟ أنا في الحفر التي حفرتها للقرون، قرون من الطقس السيء، وممدداً ووجهي إلى أرض مسمرة حيث يتعفن ماء زعفراني شرب ببطء، إنهم هناك في الأعلى يحيطون بي من كل جهة تماماً كما في المقبرة. لا أستطيع أن أرفع بصري إليهم، مع الأسف. ولا يمكنني أن أرى وجوههم، وربما أرجلهم الفائضة في السرخس، هل هم يرونني؟ وماذا باستطاعتهم أن يروا مني؟ ربما ليس هناك بشر واحد. وربما يكونون قد انصرفوا متفزين ومثبطي الهمة. أنصت. نفس الأفكار أسمع. أعني نفس الأفكار التي أسمعها دائماً بغضول. في الوادي تتألق الشمس، وهناك في الأعلى، السماء الشمطاء. منذ متى وأنا هنا؟ يا له من سؤال. لقد ألقيته على نفسي أحياناً. وأحياناً تمكنت من الإجابة عليه، ساعة، شهران، سنة، مائة سنة. حسب ما أسمع من هنا، من نفسي، من كائن، وفي داخلي لم أذهب مطلقاً للبحث عن أشياء خارقة، وفي داخلي لم أتذوق كثير، إذ أنا ليس غير هذا التي يبدو أنها تتفزع. أو أنني كنت أقول، إنني منذ وقت ليس ب طويل، لم يكن باستطاعتي أن أسمع. أسمع طيور الكروان، وهذا يعني أن النهار يتهاوى، وأن الليل ينزل. ذلك أن طيور الكروان هي هكذا تصوت حين يقترب الليل، بعد أن تكون قد صمتت طوال الظهيرة. هكذا الأمر هو هكذا الأمر عند هذه الكائنات الوحشية، والتي لها حياة قصيرة مقارنة

فجأة، لا، من فرط ما، من فرط ما، لم أعد أتحمّل، ولم أتمكن من أن أواصل. أحدهم يقول، لا يمكنك البقاء هناك. لا يمكنني البقاء هناك، ولا يمكنني أن أواصل. سوف أصف المكان غير أن هذا ليس مهماً. القمة المسطحة جداً لجبل، لا لهضبة، ولكنها جد وحشية، جد وحشية بما فيه الكفاية. طين، خلنج إلى حد الركبة، مسارب غم لا تكاد ترى، تقشرات عميقة. وفي واحدة من تلك الحفر التي تكونت بفعل التقشر، كنت ممدداً في منجى من الريح. بانوراما جميلة لولا الضباب الذي يريد كل شيء، الأودية، والبحيرات، والسهل والبحر. كيف لي أن أواصل. كان عليّ ألا أبدأ لو لم يكن عليّ أن أبدأ. واحد يقول، ربما يكون الشخص ذاته، لماذا جئت؟ كان عليّ أن أظل في ركني، في الدفء، مكتفياً بالقليل وفي مأمن من كل شيء. لم أكن أستطيع. ركني سوف أصفه، لا لا يمكنني أن أفعل ذلك. بكل بساطة، لم أعد قادراً على شيء. هذا يقال. أقول للجسد هيا انهض، وأحس بالجهد الذي يقوم به لكي يطبع مثل جواد عجوز يسقط في الشارع، الجهد الذي بذله، الذي لا يزال يبذله قبل أن يعدل عن ذلك تماماً. أقول للرأس، دعه وشأنه، ابق هادئاً، ويكف عن التنفس، ثم يلهث كأجل ما يكون للنهاية. أنا بعيد عن كل هذه المسائل، وكان عليّ ألا أهتم بها، فأنا لست بحاجة إلى شيء، ولست بحاجة إلى أن أذهب أبعد، أو أن أظل حيث أنا. كل هذا لا يعنيني حقاً. وكان عليّ ألا أهتم بالجسد وبالرأس، وأن أدعهما يتدبران أمرهما، أن أدعهما يكفان. لا أستطيع، كان عليّ أن أن أكل. آه نعم، كما لو أننا أكثر من واحد، ولكننا مصابون بالصمم، ليس حتى ذلك، ومتوحدين إلى آخر لحظة في الحياة. ويقول آخر، أو هو نفسه، أو الأول، لهم نفس الأصوات، ونفس الأفكار، كان عليك أن تبقى في بيتك. في بيتي. بيتي. بدون ضباب، وبعينين في

يهدياني، مرّة أخرى، يهديان خطواتي، فلننتظر الليل. كل شيء يختلط ببعضه البعض، الأوقات، في البداية كنت هنا فقط، والآن ها أنا هنا طوال الوقت، وبعد حين لن أكون هنا، مجهدا نفسي عند منتصف المنحدر، أو في منابت السرخس هناك عند جنبات الغابة، إنها أرزيات، أنا لا أحاول أن أفهم، وإن أحاول أبدا أن أفهم، هذا يقال، في هذه اللحظة أنا هناك، ومنذ أمد طويل، وإلى الأبد. مستقبلا لن أخاف مطلقا من الكلمات الكبيرة. إنها ليست كبيرة. وأنا لا أتذكر أنني جئت، وأنه لا يمكنني أن أنطلق البتّة، عالمي الصغير هذا، عياني مغمضتان، وأنا أحس الدبال على خدي رطبا وبخشنا، سقطت قبعتي، لم تسقط بعيدا، أو أن الريح هي التي حملتها بعيدا، لقد كنت حريصا عليها. مرّة البصر ومرّة الجبل، وأحيانا كانت الغابة، المدينة، السهل أيضا، لقد سمعت السهل أيضا، وتركت نفسي شيء ميت في كل الأركان، من الجورج، والشيفوخة، مقلولا، غريفا، ثم ودونما سبب، أحيانا دونما سبب، ميتا من الفلق، إنها تنعش التهيدة الأخيرة، وغرف موتي الجميل حينئذ، في الفراش، منهارا تحت بطني، ومعهما طوال الوقت بنفس الكلام، بنفس القصص، بنفس الأسئلة والأجوبة، طفل ساذج، يكفي، في أقصى عالمي، عالم الجيلة، ليس هناك أبدا لعة ليست جد ساذجة، أو أنني أنسى. نعم، إلى النهاية، بصوت خافت، تهددني، ترافقني، وادما منتبهة، منتبهة إلى القصص القديمة، تماما مثلما كان أبي يجلسني على ركبتيه ويقرا لي قصّة «جو بريم» أو «بريم»، ابن حارس المنار، ليلة بعد ليلة طوال الشتاء. كانت حكاية، حكاية للأطفال، تدور أحداثها فوق صخرة وسط العاصفة، وكانت الأم قد ماتت، والنوارس تأتي لكي تصطدم بالمنارة، وألقى «جو» نفسه في الماء، هذا كل ما أتذكر بين أسنانه سكين، وأدى ما كان ضروريا أن يؤديه، ثم عاد، هذا كل ما أتذكر هذا المساء، القصّة تنتهي نهاية جميلة، تبدأ بداية سيئة، وتنتهي نهاية جميلة، كل ليلة، قصّة للأطفال. نعم، كنت أبي، وكنت ولدي، وألقيت أسئلة على نفسي، ثم أجبت عليها حسب ما سمعت به إمكانياتي، لقد سمعت القصّة ليلة بعد ليلة، نفس القصّة التي أنا حفيظها عن ظهر قلب دون أن أؤمن بما فيها، أو أننا كنا نسهر متشابهي الأيدي، صامتين، غارقين في عوالمنا، كل

بحياتي. وهذا السؤال الآخر الذي يعرفني جيّدا هو أيضا، لماذا جاء وهو الذي دونما جواب بحيث أنني أجبت لكي أغير، أو، ليس أنا، أو أنها الصدفة، أو لكي أرى، أو أخيرا لأنها سنوات الفار الكبيرة، إنه الحظ، وأنا أحسه يأتي، فليات، لن يياغتني، ضجيج يملأ الدنيا. تراب أسود مشبع عليه أن يشرب ويشرب، موجة صاخبة من السرخس الضخم، خليج عند مهاوي الهدوء هناك حيث تفرق الريح، وحياتي ولوازمها المبتذلة والقديمة، لكي أرى، لكي أغيب، لا، لقد رأيت، لقد رأيت إلى حد الإصابة بالمرض، حدث الضرر، ذات يوم وأنا أخرج متعبا ساقبي المعدّتين للذهاب، المعدّتين للقيام بخطوات، واللّتين تركتهما تذهبان، واللّتين جرّتاني حتى هذا المكان. لهذا السبب أنا أتيت. وما أقوم به، أساسي، أممس، قائلا لنفسي بكلمات كما لو أنها صنعت من الدهان، ليس باستعاعتي أن أظن هنا، وليس باستعاعتي أن أنطلق، ولتر ما يحدث بعد ذلك، وكأحساس؟ يا إلهي، لا يمكنني أن أشتك، إنه هو، ولكن بالكتمان، كما لو تحت الثلج، دون الحرارة، دون النوم، أتبعها جيّدا، كل الأصوات وكل الأجزاء، أتبعها جيّدا إلى حدّ ما، البرد يداهمني، الرطوبة أيضا، هذا ما أتصوّر أخيرا، أنا بعيد. الرومانتيزم على لآلة حال، لا أفكر فيه أبدا، إنه لا يعذبني أكثر مما كان يعذبني لما يعذب أمي. عين صابرة ودايتة على هذا الرأس الوحشي لعقاب، عين وفيّة، هذه ساعتها، ربّما هذه هي ساعتها. أنا هناك في الأعلى، وأنا هنا، ومثلما أنا أرى نفسي، متمرغا في التراب، مغمض العينين، وأدنى كمحجمة على التراب الذي يمسّ. نحن متفقون. كلّنا متفقون في الواقع منذ زمن بعيد. نحن نحب بعضنا بعضا. ونحن نشككي جيّدا، ولكن ما نحن لا نستطيع شئنا. وما يمكن تأكيده هو أنه بعد ساعة، سيوفت الألوان، بعد نصف ساعة سيجل الليل، ثم ليس مؤكّد، ماذا إذن، وما الذي هو غير مؤكّد، من المؤكّد أن الليل يمنع ما لا به يسمح النهار، للذين يعرفون كيف يستملون، والذين يريدون أن يستمالوا، والذين يقدرون على ذلك، والذين ما زالوا قادرين أن يحاولوا. سينقش الضباب، أنا أعرف ذلك، حتى لو أنني حاولت أن أسهر، وسهرت الريح، عند حلول الليل، وفوق الجبل ستكون السماء الليلية بأنوارها وديبها الأكبر والأصغر اللذين

واحد في عوالمه، والأبدي منسوبة الواحدة في الأخرى، بهذه الطريقة تماسكت حتى هذه اللحظة، وحتى هذه الليلة، يبدو أن الأمور على ما يرام، أن أحتضن نفسي، وأمسك نفسي بيدي، دونما كثير من الضنن، ولكن بوقاء، بوقاء، لأنهم تحت المية، متلاحمين، من كثرة ما تكلمنا، من كثرة ما سمعنا، من كثرة ما أجهدنا أنفسنا، من كثرة ما لعبنا.

||

هناك في الأعلى الضوء، والعناصر نوع من الضوء، كالف لكى نرى، الأحياء يتوجهون إلى أهدافهم، ليس بصعوبة كبيرة، يحاذرون بعضهم بعضاً، يتحدون، يتجنبون العوائق، ليس بصعوبة كبيرة، يحلون بنظراتهم، يعضون أعينهم، موقوفين، دون أن يتوقفوا، وسط العناصر، وسط الأحياء، إلا إذا ما كان ذلك قد تغير، إلا إذا ما كان ذلك قد توقف، أكيد أن الأشياء التي لا تزال أيضاً هناك، بالية أكثر من قبل وأقل حجماً، وكثير منها في نفس المكان تماماً مثلما كانت في زمن لا مهالاتها. هنا كوخ آخر بسرعة أصبح غير صالح للسكن، ولا بد من مغادرته. نحن هناك، حيثما سوف نكون، سيكون غير صالح للسكن، هذه هي الحقيقة. إذن الرحيل، لا، البقاء بالأحرى. إذ أنه إلى أين يمكن الذهاب الآن، بعد هذا الاستقرار! العودة إلى الأعلى! هناك حدود لكل شيء على أية حال. في مثل هذا النوع من الضوء، رؤية الشواطئ من جديد، والبقاء إلى حد هذا الوقت بين البحر والشواطئ الصغيرة، وإلقاء النفس ذات اليمين وذات الشمال، الرأس بين الكتفين، واليدين على الأذنين، بسرعة، بريها، مربها ضاراً، البحث، عن نور الليل، المفرط، عن حاجة بمستوى العرض، ثم الاختفاء مخففاً، وهائبا عند السحر، عند طلوع النهار الجديد. رؤية السيدة «كالفني» من جديد، وهي تغرد الأوساخ قبل مرور جامعي الزبالة. السيدة «كالفني» لا بد أنها لا تزال هناك. بحسبة كليها وعريتها. هل هناك ما هو أكثر احتمالاً. هي تتحدث إلى نفسها بصوت خافت، وتتذمر، وتندم، يارئيسي، يا أميرجي. هي تحمل نوعاً من المذرة. والكلب يتقهقر، ويتشبث بقوائمها بمسندايك الزبالة، ومثلها يتطفل. وهو يزعمها غير أنها تفضي الطرف وتتركه يفعل ما يريد، قائلة،

أبها الحيوان القذر هذه ذكرى جميلة. السيدة «كالفني». هي تعلم ما كانت تريد، وربما ما كانت تريد، ثم الجمال، القوة، الذكاء، اليوم، كل يوم، الأفضل، الشئ، حسب الاختيار للجميع. لو كانت هناك فقط وسيلة لكي لا نعرف ذلك أبداً، يا له من خطأ فادح أن يكون الإنسان قد تألم تحت هذا الضوء البائس. إنه لم يكن يظهر شيء، أي شيء مخيف ولا شيء كان يظهر تحته، ولو كان هناك شيء مهم، لكان انطفأ والألآن هنا، ما هو الذي الآن هنا، لحظة ضخمة، تماماً مثلما في الجنة، والفكر بطيء، بطيء، يكاد يكون متوقفاً. ومع ذلك هناك تغير، شيء ما يتغير، ربما يكون في الرأس، في الرأس الدمية التي تبلى بهبطه. إذا ما نحن في مرات معينة كنا في رأس، فإن الدنيا ستعتم كما في الرأس قبل أن يدهمه اللود. سجن مؤبد من العاج. الكلمات أيضاً، بطيئة، والفعل يهرب أن يصل إلى الفعل، الكلمات أيضاً تتوقف. أفضل إذا من زمن الهمز! هذا هو، هذا هو الجانب الجيد. ونهاب الآخرين، أليس شئنا مهماً؟، الآخرين، لا يوجد الآخرين، وهذا لم يكن يزعم أحداً. وبالأحرى لا بد أن يكون هناك آخرون، آخرون، لا مرتبون، بكم، غير أنه لا أهمية لذلك، ومع ذلك كان لا بد من الاختفاء، ومن السير بحذر بمحاذاة جدرانهم، تلك هي الحقيقة، ثم نقص هنا، ناقصة المشتقات، هنا الشر، بقاء، هذا كان سيقال هناك في الأعلى، لزقة خردل حبة. ما دامت الكلمات تأتي، فإنه سوف لن يتغير شيء. هذه هي الكلمات القديمة التي لا تزال تطلق. الكلام، ليس هناك غير الكلام، الكلام، الكلام، إفراغ النفس في الكلام، هنا، مثلما كان هناك أبداً. غير أنها تجلب، الكلمات، وكل شيء يتغير، وهي تأتي بصعوبة، وسهولة، سهلة. أو أنه الفوف من الوصول إلى آخرها، وأخذ حصتنا منها قبل النهاية، لا، لأن النهاية سوف تكون هناك، نهاية حصتنا منها ليست مؤكدة، أن نكون بحاجة إلى التأوه، وألا نستطيع ذلك، أي، الأفضل أن نفلل من النفقات، وأن نترصد الاحتضار الجميل، إنه خادع، نحن نفلل أننا بلغنا، وتأخذ في الصراخ، واللولة، ثم نحبها، من جديد، ولولات مفيدة، الأفضل أن نصمت، إنها الطريقة الوحيدة، إذا ما نحن نرغبنا في أن نموت، لا صامتين وإنما مفرقعين بلعنات مكبوتة، منطجحين في صمت كل شيء محتمل بعد

يبدو علينا النشاط. مؤسفاً أن يكون الأمل قد مات. لا كم كنا نأمل هناك، في الأعلى، من وقت لآخر. وكم كان هناك تنوع واختلاف في آمالنا.

III

دع، سأقول، دع عنك كل هذا. ليس مهما من الذي يتكلم سوف تكون هناك بداية، وسأكون أنا، لن أكون أنا، سوف أكون هنا، كما لو أنني بعيد، لن أكون أنا، وسوف لن أقول شيئاً. ستكون هناك حكاية، واحد سوف يحاول أن يحكي حكاية. نعم، جلبة من التكنيد والتفنيد، كل شيء خاطئ، ليس هناك أحد، هذا مفهوم، ليس هناك أحد، ضجة من الجمل، علينا أن نكون مغفلين، مغفلي الزمن، كل الأزمنة، بانتظار أن يمر ما يحدث الآن، أن يمر كل شيء، وأن تسكت كل الأصوات، ليست غير أصوات، غير أكاذيب، هنا، الانطلاق من هنا والذهاب إلى مكان آخر، أو البقاء هنا، ولكن لا بد من جسد، مثلما هو الأمر في الزمن القديم، لا أقول لا، لن أقول لا، وكأني جسد، جسد يتحرك، إلى الأمام، إلى الخلف، ويصعد، ويهبط، وحسب المقترضيات. بعدد من الأعضاء تسمح لي بأن أعيش مرة أخرى، بأن أصمد، فترة قصيرة، اسمي هذا الحياة، وأقول أنه أنا، سوف أقف، وسوف لن أفكر، سأكون جد مشغول، لن أفكر في ما إذا كان باستطاعتي أن أقف، وفيما إذا كان بمقدوري أن أظل واقفاً، وفيما إذا كان بإمكانني أن أغبر مكاني، وأن أتعلم الوضع، وأن أصل إلى اليوم التالي، وإلى الأسبوع القادم، يكفي، ثمانية أيام تكفي ثمانية أيام في الربيع تنعش وتحيي، يكفي أن تبتغي، وأنا سوف ابتغي، أبتغي جسداً، ابتغي رأساً، قليلاً من القوة، قليلاً من الشجاعة، سوف أبداً ثمانية أيام تمر بسرعة، ثم الرجوع، هذا المكان الذي لا يمكن اقتلاعه، بعيداً عن الأيام، الأيام البعيدة، هذا لا يمكن أن يتم وهو بغيره، ولماذا، على كل حال، لا، دع، لا تبدأ من جديد، لا تسمح كل شيء، لا تقل كل شيء، كل شيء قديم، كل شيء تقرر. ها أنت على قدم ثابتة، أنا الذي أقول ذلك، وأقسم أنك كذلك، حرك يدك، جس قبة رأسك، هناك العقل، بدوني لا. أبداً! وبعد ذلك البقية الباقية، الأعضاء السفلى، لا بد من وقف كيف أنت، قلّه تخميناً، أي صنف من الرجال، لا بد من

ذلك. ليس الموت، ليس القبر، لا ليس ذلك البتة، لا يمكن أن يكون القبر، لأن ذلك ربما سيكون أقوى من اللازم. هناك في الأعلى ربما يكون الصيف، ربما يكون الأحد، أحد من أحاد الصيف. السيد «جولي» في برج الحصان، لقد أصعد الساعة من جديد، وما هو الآن يدق التوقيت. السيد «جولي»، لم يكن له غير ساق ونصف. ذات أحد. كان لا بد ألا يخرج. الطرقات كانت سوداء، الطرقات المصدقة في أغلب الأحيان. هنا على الأقل ليس هناك شيء من كل هذا، ليست المسألة مسألة هائل، وأما بالنسبة للطبيعة، فإن الأمور تبدو غامضة. الجاف، محتمل، أو السائل، أو الوحل تماماً مثلما قبل الحياة. هل هو الهواء، الذي يفضلته يتم الغسق إلى حد الآن. عالماً أحياناً، محتمل، طريقة من طرق الهواء. ما الذي حدث بالضبط، بالضبط، أه أيتها الضمكة القديمة للصفر، ومع ذلك لا، تخلص جيد، هذا لم يكن أبداً طريقاً، لا، ولكن ذكرى أخيرة، آخر ذكرى، بإمكانها أن تساعد، على التوقف مرة أخرى. «بيارس»، يدفع ثورانه عبر السهل، لا، ذلك أنه في آخر الظلم، رفع بصره، إلى السماء، وذلك قبل أن يعود على أعقابيه، وقال، لقد انتهت الطقس الجميل. وما، بالفعل، الثلج بعد ذلك بقليل. يعني أن الليل كان أسود، وقد نزل أخيراً، ولكن لا، بالرغم من أن السماء كانت متوازية. كان الطريق المؤدي إلى المصباح طويلاً خلال العقول، متعرجاً، ومع بد أنه لا يزال كذلك إلى حد هذا الوقت. وعند وصوله إلى الشاطئ الصخري، ألقى بنفسه، بإمكاننا أن نقول أنه فعل ذلك بجنون، ولكن لا، لقد فعل ذلك بمكر، مثل عنز، عبر تعرجات سريعة باتجاه رمل الشاطئ. أبداً لم يسبق للبحر أن هدر من بعيد بمثل تلك الطريقة، البحر تمت الثلج، بالرغم من أن أفعال التفصيل لم تعد تلك ما يفري أو ما يثير، لم يكن اليوم مثلاً، تماماً مثلما يقرره الفصل، فصل الكراث. الأخير، ومع ذلك كان الرجوع، ليس مهما الرجوع إلى أين، الرجوع ما عدا أن العودة منه مستحيلة. ما الذي حدث؟ لقاء؟ هان؟ لا. عند مستوى ضيقة الاخوان «غراف» محطة صغيرة، تجاه النافذة المضادة، نور أحمر، بعيداً هناك، واللؤلؤ، وللشمام، إنه العقاب، من المحتمل أن يكون هو العقاب. هذا هو لقد تم، وهو ينتهي هنا، وأنا أنتهي هنا. ذكرى بعيدة، بعيدة عن الأهرات، محتمل، ما زال

نصيحة حكيمة. هذا لكي لا أتحرر مطلقا في المستقبل، وحتى أظل أعاني هنا حتى آخر الزمن، هاهنا، كل عشرة قرون، لست أنا، ليس صحيحا، لست أنا، أنا بعيد. لا لا أنا سأحدث عن المستقبل، وسأحدث إلى المستقبل، وسأحدث في المستقبل، تماما مثلما كنت أقول، في الليل، إذا سأضرب ربطة عني الزرقاء المزينة بالنجوم، والتي كنت قد وضعتها الليلة الفائتة. بسرعة بسرعة قبل الانفجار بالبكاء. سيكون لي صديق من طيقتي، وبلد، ومجدد قديم. وسوف نعيش حملتنا مقارنين خدوشنا. بسرعة، بسرعة. كان مجنونا في البحيرة، ربما تحت قيادة «جالهكو» عندما كنت أنا أقتصم الغازي بقرهنتي من وراء برميل «غيناس». لم تعد لنا الآن قريبات، هذا هو الأمر، وليس حتى إلى أمد بعيد، انه آخر شتاء لنا، هلولويا. ونحن نتساءل عن أي شيء سوف يقضي علينا في آخر الأمر. هو سيقضي بسبب السل، وأنا بسبب البروسسات. وكل واحد منا يشتبه ما عند الآخر. هو يشتبه ما عندي، وأنا مرات أشتهي ما عنده. أنا أدلوي نفسي بنفسي، بيد مرتعشة، واقفا في المبولات، منحنيًا، مخفيا وجهي بقبعتي، والذين يشاهدوني يقولون أنني عجوز مقزز وكريه. وخلال ذلك الوقت، ينتظرنني على مقعد، تهز نوبة سعال، باصقا في منفضة السجائر، وكلما امتلأت يفرغها في القناة من شدة تمدنه. لقد نلنا جزءا ما فعلنا لوطننا، وسوف ينتهي بأن يدلوونا. نحن نمضي حياتنا، هي لنا إلى درجة الرغبة في أن نمسك في اللحظة ذاتها شعاع الشمس ومقعد من دون فمن، في واحة من الخضرة العمومية، لقد بدأنا ننشق الطبيعة، في وقت متأخر. وقرأ جريدة البازجة بصوت خافت، وهو يفتقن، كان من الأفضل لو كان بصيرا. سباق الفيل هو الذي يحمسنه، وسباق السلوقيات أهدأ، غير أننا لا نملك أراء سياسية، ومع ذلك فنحن جمهوريان فاتران. ونحن نهتم أيضا بـ«ويندوسور» و«الهانوفرين» ولست أدري، ربما بـ«الهومهانزولريين»، كل ما هو انساني ليس غريبا عنا، وذلك بعد أن نكون قد فضعنا كل ما يتعلق بالفيل والسلوقيات. لا، وحدي، وحدي، ساكون أحسن حالا. وسوف يكون الوقت أكثر سرعة. ربما يعطيني شيئا أكله، هو يعرف خنازيريا، ومن المحتمل أن يدخل روحي إلى حنجرتي بالموردتيلاه

رجل، أو امرأة، ألمس هناك ما بين فخذيك، لست بحاجة إلى جمال، ولا إلى قوة، ثمانية ألهام تمر بسرعة، لن تحب، لا تخف. لا، ليس هكذا، جد سريع، لقد أرعبت نفسي. ثم لكي نبدأ وكفى من الاختلاج، لن نقتل، آ، لا، ولن تحب ولن تقتل، بإمكانك أن تصاب بنفس الانهيار العصبي الحاد الذي أصاب «غويي»، سوف تحس وكأنك في بيتك وسانتظرك هنا، هادئا، هادئا لك أنت، لا، أنا وحيد، وحيد أنا، أنا الذي أذهب، هذه المرة أنا الذي أذهب. أنا أعلم ماذا سأفعل، ساكون رجلا، لا بد، نوعا من الرجل، طفلا مسنًا، وستكون لي مربية، وستحبني، وستعطيني يدها، لكي نجتاز الشارع، ثم تتركها عندما نصل إلى الرصيف. وسأتماسك، سأنتحي ركنًا وأمشط لعيتي، حتى تصبح ناعمة، وحتى أكون جميلا. أكثر جمالا بمقدار قليل، لو تم ذلك بهذه الطريقة. ستقول يا مسيحي، لقد حان وقت العودة. لن تكون لي مسؤوليات، ستكون لها كل المسؤولية، سسمي «ناني»، وسأناديها «ناني»، لو كان ذلك قد تم بهذه الطريقة. تعال يا أرنبتي، إنها ساعة الحليب. من الذي علمني كل ما أعرف. أنا بمفردي، عندما كنت لا أزال أنه، وقد استنحت كل شيء من الطبيعة، بمساعدة الكل في واحد، أنا اعرف أنه ليس كذلك، ولكن ها قد فات الأوان، ولم يعد من الممكن أن نرفضه، والمعارف هاهي، تلمع الواحدة بعد الأخرى، قريبة وبعيدة، ترف على الهادية، متواطئات. دع، لا بد من الذهاب، لا بد من أن نقول ذلك على أية حال، إنها اللحظة المناسبة، ولسنا ندري لماذا. ماذا يمكن أن يقع إذا ما قلنا هنا أو في مكان آخر ثابتين أو قابلين للحركة. بدون شكل أو مستطيل مثل الرجال، دونما ضوء أو في ضوء السماء، أنا لا أعرف، يبدو كما لو أنه حساب، هذا لا يمكن أن يتم وهو بمفرده. إذا ما بدأت من جديد، ومن هناك حيث انطفأ كل شيء، لا، لن يتم ذلك أية نتيجة، وأبدا لم يتم أية نتيجة، الذاكرة نفسها انطفأت بسبب ذلك، شعلة كبيرة ثم السوداء، تنفج هائل ثم تقل أكثر وأفضاء يمكن أن يعبر، لست أدري. حاولت أن أسقط نفسي من فوق الشاطئ الصخري في الشارع بين القانين، غير أن ذلك لم يتم عن أية نتيجة، ولذا عدلت عن كل شيء. أن أسير من جديد في نفس الطريق الذي ألقاني هنا، قبل أن أسير فيه في الاتجاه المعاكس، أو أن أذهب أبعد، هذه

الريبة بعدم التمكن من المضي حتى المساء، ما الذي هناك ليس على ما يرام ؟ جائز أن يكون جد سهل. أن يكون الإنسان مدقونا في هذا اللحم أو ذاك، في هذا الساعد الذي تصافحه يد صديقه، وفي هذه اليد، بدون ذراعين، بدون يدين، وبدون روح وسط هذه الأرواح المفتلجة، عبر الجموع، عبر الدواب، والكرات، ما الذي هناك ليس على ما يرام ؟ لست أدري، أنا هنا، هذا كل ما أعلم، وأعلم أيضا أني لست دائما المعني بالأمر، وأنه لا بد أن نحسم المسألة من هذه الناحية. ليس هناك لحم في مكان ولا بماذا نموت. دع عنك كل هذا، الرغبة في التخلي عن كل هذا، دون العلم بما يعنيه كل هذا، كل هذا، كل هذا يقال بسرعة، ويقفل بسرعة، دون جدوى، لا شيء تغير، لا أحد تكلم، هنا، هنا، لن يحدث شيء، وهنا لن يكون هناك أحد، معاً قريب الانطلاقات، القفص، كل هذا ليس لغد. والأصوات في أي مكان جاءت، ممتة، ممتة، حقاً.

IV

إلى أين يمكنني أن أذهب، إذا ما كان بإمكانني أن أذهب. وماذا ترى أكون، لو كان باستطاعتي أن أكون، وما الذي بمقدوري أن أقوله، لو كان لي صوت، من يتكلم هكذا، هل يقول أنا؟ أجيبوا بكل بساطة، فليجب أحد ما بكل بساطة. إنه المجهول نفسه دائماً، الوحيد الذي أنا أوجد بالنسبة إليه، في عمق لا وجودي، في عمق لا وجوده، في عمق لا وجودنا، هذا جواب بسيط ليس بالتفكير يمكنه العثور علي، ولكن ماذا يستطيع أن يفعل، حياً ومتركباً، نعم، حياً، بهما قال ومهما أدعى. أن يتناساني، وأن يتجاهلني، نعم، ربما يكون هذا هو السلوك الأكثر حكمة، وهو يعرف ذلك. لماذا هذه الرقة المفاجئة بعد كل ذلك الإهمال، من السهل أن نفهم، هذا ما يقوله لنفسه، غير أنه لا يفهم. أنا لست في ذهفه، ولست في أي جزء من أجزاء جسده العجوز، ومع ذلك أنا هنا، من أجله هو أنا هنا، معه، لهذا السبب، كل هذا اللبس وكل هذه الحيرة. ربما كان كافياً بالنسبة له أن يجدي غائباً، ولكن لا، هو يريدني هنا، بشكل ويمعالم، تماماً مثله، بالرغم عنه، أنا الذي هو الكل، مثلما هو اللاشيء. وحين يحسبني، دونما وجود، فإنه يريد أن أكون محروماً من وجوده، والعكس بالعكس، مجنون، مجنون، إنه

ومن المحتمل أن يمنع بواسطة مواساته، وتلميحاته إلى السرطان، والتذكير بسكر طويل المدى، فتور همته في إزالة صخرته. وأنا عوض أن أكون بكاملني مع أقالبي، وهذا ما كان يسمح لي ربما بإلقائها تحت شاحنة، ادع نفسي أتسلى بأفائه هو، ربما سأقول له، هيا، أيها العظيم، دع عنك كل هذا، لا تفكر في شيء وأنا الذي ربما لن أفكر في شيء، ميلها بالأخوة. والالتزامات، أفكر أساساً في مواعيد تتم في الساعة العاشرة صباحاً، خلال كل الفصول، هناك أمام «دوغان» حيث تكون الحركة قد كبرت وتعاظمت، ويهرع رياضيون لوضع رهانهم في أماكن آمنة، وذلك قبل أن تفتح محلات بيع المشروبات الكحولية. كنّا، وهذا قد انتهى كل شيء، هذا أفضل، هذا أفضل، نحن جد منضبطين، ولا بد أن أقول هذا. روية بقايا «فانسان» تحت أمطار باردة، في زورق إنقاذ، ورأسه ملفوف بخرقه دمدا، والعين يقطعة، كانت بالنسبة لكل من يرى بوضوح، مثلاً يمكن أن يقدر الإنسان على القيام به، خلال رغبته الجامحة في اللذة، بيد يستد جوجوه، ويظاهر الأخرى عموده الفقري، لا، كل هذا ذكريات، وتعلات قبل الطوفان، أن ترى ما يحدث هنا، حيث لا يوجد أحد، حيث لا يحدث شيء، أن نقوم بعمل ما حتى يحدث شيء هنا، والصمت، والذهاب في الصمت، أو في ضجيج آخر، ضجيج أصوات أخرى غير أصوات الحياة والموت، أصوات تلك الأنواع من الحياة والموت التي لا تزيد أن تكون لي، علي أن أمضي في حكايتي، حتى أتمكن من الخلاص منها، لا، كل هذا ليس إلا هذيان وهراء. هل يجوز أن ينبت لي أخيراً رأس، حيث أطبع أسماكاً جديرة بي، وساقان أضرب بهما الأرض، جائز أن أكون هناك أخيراً، وجائز أن أنصرف، هذا كل ما أطلب، لا، لا يمكنني أن أطلب شيئاً، لا شيء غير رأس، وساقين، أو ساقاً واحدة، في الوسط، وجائز أن أمشي عليها منطظاً. أو لا شيء غير الرأس، مستديراً بشكل جيد، وجد ناعم، ومن غير حاجة إلى ملاحه، سوف أنطلق، وسوف أتبع المنحدرات، تماماً كما ذهني في أتم صفاته، لا، من المحتمل ألا يكون هذا ممكناً، من هنا كل شيء يصعد، لا بد من ساق، أو ما يناسبها، حلقات ربما، قابلة للتقلص، بهذا يمكنني أن نذهب بعيداً. الانطلاق من أمام «دوغان»، ذات صباح ربيعي مطر ومشمس، ووسط

مجنون. في الحقيقة هو يبحث عني لكي يقتلني، حتى أكون ميتاً مثله، ميتاً مثل الأحياء. كل هذا يعرفه، ولكن ليس مفيداً. أن يعرفه، أنا لا أعرفه، أنا لا أعرف شيئاً. وهو يدافع عن نفسه بالبرهان والاستدلال، غير أنه لا يفعل شيئاً غير البرهان والاستدلال، بخطأ، كما لو أن هذا يمكن أن يساعد في شيء. وهو يتصور أنه يتمتع في كلامه، ويتصور أنه بإمكانه، بالتمتعة، أن يدرك جيداً معنى صمتي، أن يصمت بسبب صمتي. غير أنه يرغب في أن أكون أنا الذي يجعله يتمتع، من المؤكد أنه يتمتع. وهو يروي قصته كل خمس دقائق، قائلاً انها ليست قصته، اعترفوا بأنه مأكس وهو يرغب في أن أكون أنا الذي أمنعه من أن تكون له قصة، من المؤكد أنه بلا قصة، هل هذا سبب في أن يفرض عليّ واحدة؟ هكذا هو ببرهن ويستدل، من ناحية، أنا متفق، ولكن من ناحية ماذا، هذا ما يجب أن نراه. وهو يجعلني أتحدث وأقول أنه ليس أنا، اعترفوا بأنه يغالي، أقول أنه ليس أنا، أنا الذي لا يقول شيئاً. كل هذا فقط حقاً. هذا إذا أضفنا أنه ربما يرغب في مناداتي بهو، تماماً مثلما يفعل مع أوهامه، ولكن لا، إنه لا يريد سوى أنا، لأنه عندما أمتلكني، وعندما كان لي، سارع بتركي، أنا لم أكن موجوداً، وهو لم يكن يحب ذلك، ولم تكن تلك حياة، أكيد أنني لم أكن موجوداً، وهو أيضاً، أكيد أن هذه لم تكن حياة، ما حياته له الآن، فليضيّعها، إذا ما أراد الأمن والسلام، وأشياء أخرى. حياته، لن نتكلم عن هذه الناحية، إنه لا يجب غير ذلك. وقد فهم، بحيث لا يكون الأمر متعلقاً بحياته، ولا به، هل تتصورون أنه عندما يقوم الإنسان بشيء ضده، فإن هذا يكون حسناً بالنسبة لـ «مولوي»، أو «مالون»، ماهم الفانون، الفانون السعداء، أما هو، فلا تفكروا فيه، الذهاب إلى هناك، وهو الذي لم يتحرك البتة، هو الذي هو أنا، مع الأخذ بجميع الاعتبار، أية اعتبارات، فقط كان من الأفضل ألا نذهب إلى هناك. هكذا هو بتكلم، هكذا أنا أتكلم، هذا السماء، وهو الذي يجعلني أتكلم، ويكلم نفسه، وأتكلم، ليس غير أنا، بكل أوهامي وخرافاتي، هذا السماء، هنا، هذا السماء، هنا، على الأرض، بصوت لا يحدث ضجيجاً لأنه لا يتجه إلى أحد، ويرأس مليء بحروب أرهقت نفسها، وبأموات سرعان ما

ينهبون، وجسد، كنت على وشك أن أنساه. هذا السماء أقول هذا السماء، ربما يكون الصباح. وكل هذه الأشياء، ما هي الأشياء، هي حولي، وأنا لا أريد البتة أن أنكرها. لم يعد هذا مهماً. وإذا ما كان الأمر يتعلق بالطبيعة فربما تكون الأشجار والطيور، وهي تنسجم مع بعضها البعض، وأيضاً الهواء والماء، حتى يتواصل كل شيء، لست بحاجة إلى معرفة التفصيل. وربما أنا جالس تحت نضلة. أو أنها غرفة بأثاثها، ويكل تلك الأشياء التي تجعل الحياة ملائمة ومرحة، وبالكاد تكون مضادة، بسبب الجدار الذي أمام النافذة، ماذا أفعل، أنا أتكلم، وأجعل أوهامي تتكلم، هذا الكائن لا يمكن أن يكون غير أنا. عليّ أن أصمت أيضاً، وأتصمت، وأسمع عندئذ أصوات المكان، أصوات العالم، هل تستطيعون أن تروا حينما أقوم بجهد، حتى تكونوا عادلين، تلك هي حياتي، ولم لا، هي حياة واحدة، إذا ما أردنا، إذا ما تشبّهنا بذلك شديد التشبّه، لا أقول لا. هذا السماء لا بد من ذلك حسب ما يبدو، ما دام هناك كلام، ليس ضرورياً أن تكون هناك قصة، القصة ليست لازمة، غير حياة واحدة، هذا هو الخطأ الذي يجب الإقرار به، واحد من بين الأخطاء، هو أنني أردت أن أكون قصة، في حين أن الحياة وحدها كافية. أنا في تطور، وكان الوقت قد حان لذلك، وسأنتهي بالتمكّن من غلق هذا الغم القذر، إلا إذا لم يكن ذلك مقدراً. أما الذي يروح ويحيي، والذي يتدبّر أمره لكي يغير مكانه، وحده، حتى لو لم يحدث له شيء، بالنسبة لهذا، بطبيعة الحال، الأمر مفروغ منه. أنا سأظل هنا، جالسا، إذا ما كنت جالسا، أحياناً أحس أنني جالس، وأحياناً واقف، أما هذا ، وأما ذلك، أو أنني أحس أنني نائم، إنه احتمال آخر، أو أنني جاث على ركبتي. المهم أن تكون في هذا العالم، مهما كان وضع الجسم، مادمننا فوق الأرض. أن تنفّس، نحن لا نطالب بالمزيد، أن نقيه، ليس بالضرورة، أن نتسلم، ليس ضرورياً أيضاً يمكننا أن نتصور أننا ميتون بشرط أن ننجح في جعل الناس يلاحظون ذلك، هل بإمكاننا أن نحلم بنظام أكثر تسامحاً، لست أدري، وأنا لا أعلم. من العبث في مثل هذه الظروف، أنني يقال لي أنه بإمكانني أن أفعل هذا في مكان آخر، مكان آخر، مثلما أنا الآن، كل شيء تحت يدي، ما الذي

جديدة. أسمع، ربما لا يزال هذا صوت العقل، إن الانتظار غير مجد، وأنه من الأفضل أن أقوم بجولة، مثلما ينقل جندي من رصاص. وأكد أن صوت العقل هو الذي يجيب دائما قائلا بأنه ليس باستطاعتي القيام بذلك، أنا الذي منذ لحظة كنت أبعد قادرا على ذلك، إلا إذا ما كان الشعور هو الذي يلقي كلمته، إنه جد متغير، جد متقلب، لماذا غادر «بوروز» بيته، كان له قصر وخدم. سؤال مكرر، لكنني أنسى أنني أنا المتهم. أحيانا أسمع الأشياء التي تبدو أحيانا صحيحة، لحظة أندم فيها على أنها ليست متي، ثم ياله من انفراج، يا له من انفراج لما أعرف أنني أبكم وإلى الأبد، هذا إذا ما كان ممكنا ألا أتألم بسبب ذلك. وأصم، يبدو لي أنني سوف أتألم أقل إذا ما كنت أصم، أن أكون أبكم، يا له من انفراج، عندما لا يكون ذلك عينا على الضمير. أي نعم، سمعت أن لي نوعا من الضمير، بفضلته أتمتع بنوع من الحساسية، بشرط ألا ينسى الخطيب شيئا، وبشرط أن أحس أنا بالحنن، وأنا أستمع وأحك جلدي في نفس الوقت، لقد سمعت، وهذا مسجل، الجلسة هذا المساء هادئة، هناك فترات طويلة من الصمت خلالها ينظرون إليّ كلهم، وهذا بهدف إخراجي من مفصلاتي ومحاربي، وأحس بأصوات مهمة تتقدم داخل نفسي، هذا مسجل أيضا. ويطرف العين، أراقب اليد وهي تكتب، مرتبة بنقيض البعد، من هم هؤلاء الناس، إنهم رجال القضاء، حسب الصورة، ولكن حسب الصورة فقط، هناك صور أخرى، وأناس آخرون، هل أنني لن أن الشمس أبدا، هل أنني لن أتمكن من الرواح والمجيء، في الشمس، تحت المطر، الجواب، لا، كلهم يجيبون لا. لحسن الحظ، أنني لم أطلب شيئا، هذا هو صنف العظمة الذي أنا أحسده عليه، في زمن الصدى. السماء، السماء والأرض، سمعت بهما كثيرا، تقولون إن ما أقوله عادي، صحيح، فأنا لا أبتكر ولا أخلق شيئا. ولقد سجلت، وأنه كان عليّ أن أسجل العديد من القصص، السماء والأرض فيها بمثابة الديكور، ذلك أنهما قادرتان على خلق جو ملائم ومرح. البحر أيضا، أنا على صلة به، وهو ينتسب إليّ نفس المجموعة، وفيه غرقت مرآت عديدة، تحت تسميات مزيفة، دعني أضحك، وإذا ما كنت فقط قادرا على الضحك، فمن المحتمل أن يضحك كل

سأفعله بذلك، لست أدري، سأفعل ما عليّ أن أفعله، ما أنا وحيد من جديد، يا له من انفراج. نعم، هناك فترات، مثل هذه الفترات، مثل هذا المساء حيث أبعد وكأني رمت حسب ما هو ممكن عمله. ثم يمر كل هذا، كل هذا يمر، ومن جديد أنا بعيد، لا تزال عندي حكاية بعيدة، أنا في انتظار نفسي بعيدا حتى تبدأ قصتي، أنتظر نفسي بعيدا لكي تبدأ قصتي، ولكي تنتهي، ومن جديد لن يمكن لهذا الصوت أن يكون صوتي. إلى هناك ربما سوف أذهب، إذا ما استطعت أن أذهب، هذا الذي ربما سأكون، إذا ما استطعت أن أكون.

V

أمسك بالقلم، أمسك بالريشة، وأثناء الجلسات لا أعرف ما القضية. لماذا لا أريد أن تكون قضيتي، لا أبالي بهذا. وما قد استوفت المسألة من جديد، وما أول سؤال في هذا المساء. قاض وطرف في القضية، شاهد ومحام، ثم ذلك المتنبه، اللامبالي، الماسك بالقلم، إنها صورة في ذهني دونما قوة، حيث كل شيء ينام، كل شيء ميت، أو هو سويك، لست أدري، أو هو أمام عيني، إنهم ينظرون إلى المشهد، لحظة، المشهد يفرض نفسه على العينين، في رشفة عين، ثم بسرعة تنفض الجفون لكي ترى العينان ما في داخل الرأس، أو لكي تحاول أن ترى ما فيه، أو لتبحث عني أو لتبحث عن أحد ما، في صمت عدالة أخرى، في شراك دعوى مهمة، يكفي أن تكون فيها لكي تكون متهمًا. لهذا السبب لا شيء يظهر، كل شيء يصمت، وثمة خوف من الولادة، لا، بل هناك رغبة فيه، حتى نشرع في الموت ببطء. بإمكانني ربما أن أنهض، أن أقوم بجولة، أنا أموت رغبة في ذلك، غير أنني لن أقوم بها. أنا أعلم أين سأذهب، سأذهب إلى الغابة، سأحاول أن أصل إلى الغابة، هذا إذا لم أكن فيها، فأنا لا أعرف أين أنا. سأبقى على أية حال. أنا أرى ما يعني كل هذا، أنا أحاول أن أكون مثل الذي أنا أبحث عنه، في ذهني، مثل الذي يبحث عنه ذهني، عليّ أن أندر ذهني بسبب بطفه، مستقصيا نفسه. لا، لا تحاول أن تظهر بمظهر من يبحث، ولا بمظهر من يفكر، ابق فقط واصل، واليمين واجهتان خلف الجفون، والأذن مرتصية بصوت لا يكون صوتا ثالثا، وليكن ذلك لمدة لحظة، وقت ولادة كذبة

شيء، ماذا، من الذي يعرف، كل شيء، أنا المبحر، نعم، أنا أرى المشهد، أرى اليد، إنها تخرج من الظل ببطء، يد الرأس، ثم بقفزة تعود إلى الظل، هذا لا يعنيني. مثل حيوان صغير وقمبي بأرجل تدفع إصبعها صغيرا مكشوفاً، ثم تدخل، ما الذي علينا أن نسمعه، أنا أقوله مثلما أنا أسمع. إنها يد كاتب المحكمة، هل له الحق في شرع متعاطف، لست أدري، ربما قديما كان ذلك ممكناً. ما أنا أفعله، حين يكون هناك صمت، قائم بنوع من الإثارة الخطابية، أو بحركة تدل على التعب، أو على الحيرة، أو على الاندمال، هو أنني أمر ما بين شفتي أنملة السبابية، ولكن الرأس هو الذي يتحرك، اليد تستريح، يمثل هذه التفاصيل نحن نتصور أنه بإمكاننا أن نغدع عالمنا. هذا المساء، هذا ما يحدث، وغدا سيكون الأمر مختلفاً، ربما سأمثل أمام المجمع الديني، ستكون عدالة الحب الأعلى، صارمة كما يجب أن تكون، غير أنها معرضة لتسامحات غريبة، وسيكون الأمر متعلقاً بروحي، أنا أحب هذا أكثر، وربما سيطلقون بالرحمة لروحي، لا يمكن التغيب عن هذا، أنا لن أكون هناك، وإله أيضاً، هذا لا يهم، ستكون ممثلين، نعم، ومن الأكيد أن ذلك سوف يتم في وقت قريب، منذ وقت طويل جداً لم ألعن، نعم، ولكن يكفي عقاب كل يوم، وهذا المساء أنا أمسك بالريشة. هذا المساء، هو المساء دائماً، نحن نتكلم دائماً عن المساء، حتى إذا ما كان الوقت صباحاً، حتى يتم القناعي بأن الليل سيأتي، الليل الذي يأتي بالراحة. عليّ أولاً أن أعترف أنني هناك، ويعد ذلك سوف أبتلع كل شيء، من المحتمل ألا يوجد ساذج مثلي أنا، لو كنت هناك. ولكن ما أنا هناك، وليس ممكناً أن يكون الوضع مختلفاً، حقاً، ليس ممكناً، وليس بحاجة إلى أن يكون ممكناً. وأروع شيء، هو أن نكون هنا، إذا لم نستطع أن نصدق، إنه شيء متعب، أن نريح وأن نفسر بنفس الاندفاع، ويأحاسب متلازمة، نحن لسنا من خشب، أن يسجل التوقيف، أن توضع القلنسوة على الرأس، ثم السقوط في حالة الإغماء، كل هذا متعب، بمرور الزمن، وأنا متعب من كل هذا، وجائز أن تكون قد تعبت لو كنت مكاني، إنه لعب، وهو يتحول إلى لعب، سوف أنهض، وسوف أنطلق، وإذا لم أكن أنا فسكون واحد آخر، شبحاً، تعيش الأشباح، أشباح الموتى،

الهامش

• الكرات: يقل زراعي من الفصيلة الزنقية.
• غيناس: بحيرة إيرلندية مشهورة

مُراقص المحامي كراي كاوسكي

للكاتب البولندي، فيتولد جومبروفتش

ترجمة: محمد هاشم عبد السلام

مترجم من مصر

أدّرت خطواتي مهمماً صوب مكان الخروج - في اللحظة الأخيرة (كم أبارك تلك اللحظة) - تحول شيئاً ما داخلي واستدّرت عانداً.

وقفت في الطابور، اشتريت تذكرة وخصصتها بالتحديد للرقصات البطيئة من المقدمة، لكنني في هذه المرة لم أجعل روحي تستغرق في العرض كالعادة، بينما غنت الأميرة الفجرية ضاربة بالصنح، ومقوسة جذعها وهي تشهق - كان الشباب ذوو الياقات المنتصبة يمشون في رشاقة في طابور استعراض من تحت ذراعها المرفوع - رحت أنا، وقد نظرت إلى أسفل حيث الرأس الأشقر الشعر، والمدهون بالكريم العطري وقد لاح في الصالة في الصفوف الأمامية للمقاعد التي تقع قرب الأوركسترا مباشرة، رحت أردد، «أه، أستطيع الآن أن أفهم الأمر!»

بعد الفصل الأول نزلت إلى الأسفل، استندت برفق إلى سور حاجز الأوركسترا - وانفتحت قليلاً. فجأة - انحنيت. لم يشعر هو بهذا. لذلك انحنيت مرة أخرى - ثم بدأت فحص المقصورات، ومرة ثانية - انحنيت عندما حانت لحظة مناسبة. صعدت إلى أعلى، ارتعشت، وكنت في حالة إرهاق شديد.

بعد الخروج من المسرح، وقفت منتظراً على الرصيف. بعد وقوف بوقت قصير - كان يستأن بالانصراف من إحدى السيدتين وزوجها : «إلى أن نلتقي ثانية، أيتها الصديقان الحبيبان، إن بكل تأكيد - أسألكم وأتوسل إليكما بشكل ملح! - غداً في العاشرة في البولونيا، مع احتراماتي». بعد ذلك ساعد السيدة الأخرى على الدخول في التاكسي، وبينما كان على وشك أن يذلف هو داخله، اقترعت أنا. معذرة لغرض نفسي عليكم يا سيدي، لكن

كانت بالفعل المرة الرابعة والثلاثين التي أذهب فيها إلى عرض أوبريت الأميرة الفجرية(١) ولما كنت متأخراً، فقد تخطيت الطابور ووجهت كلامي مباشرة إلى بائنة التذاكر: «أجل، سيدتي العزيزة، كالعادة تذكرة واحدة في البلكون، وبسرعة» - فجأة أمسك شخص ما بياقتي من الخلف، وببرود - نعم، ببرود - جذبني بعيداً عن النافذة ودفعني نحو المكان المناسب، أعني، حيث نهاية الطابور. ارتجف قلبي، وأصبحت بضيق في التنفس - لست قاتلاً ليمسك بي فجأة على الملأ أمام العامة الموجودين في قاعة التذاكر؟ لدرجة أنني نظرت باحثاً عنه : كان شخصاً طويل القامة، وأنيقاً معطراً ذا شاربين قصيرين محفوفين. كان يتحدث مع سيدتين رائعتين ورجل، وهو يتفحص التذاكر المشتراة منذ لحظات.

نظر الجميع إليّ. وكان يجب عليّ أن أقول شيئاً ما. «هل كنت طليبا جداً معي يا سيدي؟» سألت ربما بنبرة ساحرة، أو حتى بنبرة مشؤومة؛ لكن بما أنني صرت ضعيفاً فجأة، فقد سألت برفق شديد.

«ماذا؟»، سأل ملتفتاً برأسه نحوي.

«هل كنت طليبا جداً يا سيدي؟» معيداً السؤال مرة ثانية - لكن أيضاً برفق شديد.

«نعم لقد كنت طليبا جداً. هناك - إلى نهاية الطابور. النظام ! أوروبا!» - ومخاطباً السيدات قال مبدئياً ملاحظة، «يجب على المرء أن يرشد ويعلم الآخرين بلا كلل، أو لن نتوقف عن أن نكون دولة من الزلول».

قراءة أربعين زوجاً من العيون المختلفة والمتنوعة كانت ترقبني - كان قلبي يذق بقوة، وتلاشي صوتي،

واستمعت أيما استمتاع بحقيقة أنه لم يكن على دراية بأي شيء عني، كان الأمر برمته ملكاً لي، لداخلي. كانت تنبعث منه رائحة عطر، وكان منتعشاً - بدت مستحيلة إقامة أي اتصال حميم معه. إلا أن هناك علاجاً قد وجد لأجل ذلك، أيضاً؛ فقد قلت لنفسني: إذا انعطفت يساراً، فسوف تقوم بشراء هذا الكتاب، «المغامرة» بقلم «لندن»، والذي حلمت به طويلاً جداً - لكن إذا انعطفت يميناً، لن تشتريه أبداً، أبداً أبداً، حتى إذا حصلت عليه مجاناً، فلن تقرأ منه الكثير جداً إلا بالقدر الذي يساوي صفحة واحدة منه؛ سيكون خسارة ومضبعة للوقت؛ أه، أمكنني لساعات بلا انقطاع أن أتأمل في تلك البقعة الموجودة على رقبته حيث ينتهي الشعر في خط متساوٍ ويليهِ قفاً أبيض البشرة. انعطفت إلى اليسار. في ظروف أخرى مختلفة كنت سأجري على الفور إلى محل بيع الكتب، إلا أنني واصلت الآن المشي خلفه - و فقط بإحساس امتنان وتقدير لا يوصف.

أوحى مشهد امرأة تبيع الزهور بفكرة جديدة لي - برغم كل شيء استطعت في التو، وفي الحال - كان تنفيذ الفكرة بمقدوري - استطعت منحه تكريماً لائقاً، منحه ترحيباً حماسياً به، شيء ما ربما لم يستطع ملاحظته. إذن ماذا إذا لم يلاحظه؟ لا بأس، إنه أكثر جمالاً - أن تقوم بتكريم شخص ما سرّاً. اشتريت باقة زهور صغيرة، تجاوزته في السير - وبمجرد دخولي مجال الرؤية عنده، أصبحت مجرد الخطوة العارضة مستحيلة بالنسبة لي - وبشكل غير ملحوظ ألقيت بقليل من زهور البنفسج ذات الحياة تحت قدميه. وبذلك ألقيت نفسي فجأة في أكثر المواقف غرابة: سرت بشكل متزايد أكثر فأكثر، دون معرفة ما إذا كان مستمرّاً في السير خلفي أم أنه ربما يكون قد انعطفت عند ناصية شارع أو دلف إلى مدخل أو بوابة، ولم أكن أتخطى بالقوة الكافية لأتلفت هنا وهناك - لم يكن ممكناً أن ألتفت إلى الخلف حتى لو لم أكن أعرف ما الذي - كل شيء وبصورة كلية - يعتمد على

ربما ستكون على قدر كافٍ من الطيبة لأن تسمح لي بتوصيلة إلى مسافة قصيرة - أنا مغرم جداً بمثل هذه التوصيلة الجيدة.

«هل لك أن تتبعت عني؟» صرخ في وجهي. «ربما ستساعدني، يا سيدي». خاطبت السائق بهدوء. شعرت في داخلي بهدوء على غير العادة. «أحب...» - لكن السيارة كانت بالفعل قد أسرعت تتحرك.

على الرغم من أنني لم يكن معي الكثير من المال - فقط كان معي ما لحاجاتي الأساسية - فقد قفزت إلى داخل التاكسي التالي وقلت للسائق أن يتبعهما.

«معذرة»، قلت لبواب ذي الواجهة الحجرية السوداء العقار ذي الشمس طوابق.

«أنا واثق أن زيبينسكي، المهندس، دخل منذ لحظة؟» «لا يا سيدي»، أجاب، «لقد كان المحامي كراي كاوسكي وزوجته».

عدت إلى بيتي. لم أتمكن من النوم تلك الليلة - تأملت لمرات عديدة الحادث بالكامل الذي وقع في المسرح وانحناءاتي ورحيل المحامي - تقليد من جنب إلى آخر في حالة من اليقظة والنشاط المتزايد الذي لا يدع المرء يسقط في النوم والذي، في الوقت نفسه، كان نتيجة لاستمرار دوران المرء في حلقة مفرغة، تشكل أو تؤلف، إذا جاز التعبير، حلم يقظة آخر أول شيء فعلته في الصباح التالي، كان إرسال باقة من الزهور إلى عنوان المحامي كراي كاوسكي. كان في الجهة المقابلة لمسكنه محل ألبان صغير برواق صغير عند مدخل المبنى - وهناك قضيت الصباح بأكمله جالساً، إلى أن رأيتة أخيراً في حوالي الساعة الثالثة، في حلة رمادية أنيقة، وعصا في يده. أه، أه - حال قدومه وإطلاقه للصغير عند مروره بقربي، مطوحاً عصاه بين الحين والآخر، هازاً إياها... قمت بدفع الحساب على الفور وانطلقت في أثره - كنت معجباً بالحركة المتموجة الطفيفة لعجيزته،

هذه الاستدارة - لكنني عندما سيطرت على نفسي أخيراً، تظاهرت بأنني فقدت قبعتي فرجعت من حيث أتيت مقتفياً آثار خطواتي - لكنه لم يعد بعد موجوداً خلفي. وإلى أن حل المساء عشت فقط لأجل فكرة بولونيا. كنت خلفهم في غرفة طعام فخمة وجلست على المائدة المجاورة. كانت لدي خشية داخلي من أن هذا سيكلفني كثيراً، لكن برغم كل شيء (فكرت)، لن يشكل هذا أي فارق وربما - لن أعيش لأكثر من عام، ولهذا فلست بحاجة لتوفير النقود. لاحظوني جميعهم في وقت واحد، كانت السيدات أقل ذوقاً لدرجة أنهن يبدأن في الهمس - أما هو، من ناحية ثانية، فلم يُخِجُ توقعاتي. لم يعرني ظلاً من انتباهه، قام بمراقبة الحاضرات، ينحني الآن مقرباً من السيدات، ينظر الآن هنا وهناك لمشاهدة النساء الأخريات. أثناء فحصه لقائمة الطعام، تكلم عدداً قائلاً بهجة واستمتع : «مشهيات، كافيار... مايونيز... بولارد... (٧) أناناس للتخلية - قهوة بدون لبن، بومارد، نبيذ فرنسي أبيض، كونياك ومشروبات ليكير».

وطلبت بدوري أنا الآخر:

«كافيار - مايونيز - بولارد - أناناس للتخلية - قهوة بدون لبن، بومارد، نبيذ فرنسي أبيض، كونياك ومشروبات ليكير». وصل الطلب بعد وقت طويل. أكل المحامي كثيراً، خاصة البولارد - كان عليّ أن أجبر نفسي - بالطبع، اعتقدت أنني لن أستطع الانتهاء منه ونظرت في رعب لأرى إن كان ستهناول المزيد مرة ثانية. استمر في أخذ المزيد والأكل بالتذوّد، في لقم كبيرة بملء الفم، أكل دون رحمة، وكان يساعد نفسه على بلع الطعام بجرعات من النبيذ، إلى أن أصبح الأمر في النهاية محنة حقيقية بالنسبة لي. يخيل إليّ أنني لن أقوى على النظر إلى البولارد مرة ثانية أبداً ولن أتمكن أبداً من ازدياد المايونيز، إلا إذا - إلا إذا ذهبنا يوماً ما معاً إلى المطعم مرة ثانية، في تلك الحالة سيكون الأمر

مختلفاً: عندئذ، سأكون قد عرفته بالتأكيد، عندئذ سأفأب. أيضاً، قام بشرب تلك الكميات الكبيرة جداً من الخمر لدرجة أن رأسي بدأت تلف وتدور. عكست المرأة هيئته! كيف كان منحنيّاً بشكل رائع. كيف بمهارة وببراعة وحذق أعد بنفسه الكوكتيل الخاص به! كيف يمزج بأناقة، وعود تسليك الأسنان بين أسنانه! ثمة بقعة صلعاء في قمة رأسه تم إخفاؤها، يزين يده بخاتم منقوش في أحد أصابعه، وصوته خفيض نوعاً: كان بدرجة باريتون ناعماً ولطيفاً. لم يكن لدى زوجة المحامي شيء رائع ولفت النظر بشأنها، كانت - بوسع المرء أن يقول - أنها غير ذات قيمة، بخلاف أنها زوجة الدكتور! لاحظت تواً أن صوته، عندما تحدث إليها، اصطنع نبرات هادئة وناعمة. أه! أه! شيء مؤكداً كانت زوجة الدكتور كما لو تم إعدادها لتكون مناسبة له: رشيقة، مغوية، متطورة، تافهة - بوسي كانت ذات نزوات نسائية رائعة. وفي فمه، بدت الكلمات اللاذعة بنعومة لها وقع ممتاز لا عيب فيه - قد يشعر المرء أنه كان يحب أن... وأنه كان يعرف كيف أن... مخالف صفيرة، هذا الغر، المضمور، الخليلج، الداعر، السكر - ها، ها، كان سكيراً، كان الدكتور المحبوب! و: «أتوسل إليك»، كانت هذه الدأتوسل إليك، مُعبرة جداً ولا تمكن مقاومتها، لانتقة جداً وفي النهاية لا تتحمل أي اعتراض، مثل سجل كل الانتصارات الممكنة ذي الكلمات الثلاث. وكانت أظافره ودية اللون، أحدها بصفة خاصة كان أكثر تورداً وكان في خنصره. لم أعد إلى البيت حتى حوالي الثانية صباحاً، وقد ألقمت بنفسي على السرير، بكامل ملابسي. كنت شبعاً ومتخماً للغاية، ومسحوقاً، انتابني صحو، كان رأسي مصطخياً، ونفخت الأطباق اللذيذة الشهية معدتي. العريضة! العريضة! واللهر الصاخب، يحتفلان في جلبة! ليلة في المطعم، همست أنا، العريضة الصاخبة الليلية! للمرة الأولى - عريضة ليلية! بسببه هو - ولأجله هو!

أدفع لك».

حضر في اليوم التالي كالعادة، أكل، وكان على وشك أن يدفع - كان قبول نقوده ممنوعاً - انتابه الغضب والاحتياج وأسقط العملة المعدنية في صندوق الصدقات. ما أهمية هذا بالنسبة لي؟ مجرد شكليات من جانبه - إنه حر في أن يتبرع بالقدر الذي يراه للأطفال المشردين، فهذا لن يغير حقيقة أنه قد أكل اثنتين من فطائر النابليون على حسابي. رغم ذلك، لن أصف كل شيء هنا. وهل بالإمكان وصف كل شيء بأي حال من الأحوال؟ كان الأمر بحراً مانحاً، نعم يشبه الحياة في البحر - من الصباح حتى المساء، وغالباً بالليل أيضاً. كان هذا البحر عاصفاً أحياناً، عندما، على سبيل المثال، جلسنا ذات مرة وجهاً لوجه، العين في العين، في الترام، ولطيفاً أحياناً، كلما كان بإمكانني تقديم بعض الخدمات - لكن في أوقات أخرى سقيفاً أيضاً. سخيف ولطيف وعاصف؟ - نعم، ليس هناك شيء شديد الصلابة ورفيق أو هش، بل ومقدس جداً في نفس الوقت، كشخصية الإنسان، لا شيء يمكن أن يساوي ضراوة تلك العلاقات السرية، الخفيفة الواهية التي دون غرض أو معنى، والتي تقول بين الأغراب لتقييدهم معاً بشكل غير ملحوظ بقيد بشع ورهيب. تخيل المحامي وقد خرج مسرعاً من دورة مياه عمومية، بحثاً عن خمس عشر جروتشين ثم يكتشف أن المبلغ... قد تم دفعه بالفعل. ما الذي سيشر به عندئذ؟ تخيله يواجه، في كل خطوة، علامات عبادة أو تأليه الأطفال، وتوقير وتبجيل وخنوع، ولاه ولحساس بالواجب الحديد، بالجماس.

لكن زوجة الدكتور! أزعجني السلوك الفظيع لزوجته الدكتور إزعاجاً متصلاً. هل مغازلتها لها لتروقها، هل لم يكن لعود تنظيف الأسنان والكوكتيل في بولونيا أي تأثير عليها؟ من الواضح أنها ليست راضية - لاحظت أنا في إحدى المرات، أنه ترك بيتها غاضباً مهتاجاً، ورابطة عنقه مفككة أو غير مضبوطة... يالها من امرأة!

منذ ذلك الحين فصاعداً كان عليّ أن أجلس كل يوم في الشرفة الصغيرة لمحل الألبان بانتظاراً لقدوم المحامي، وكلما ظهر، كان عليّ أن اتبعه. شخص ما آخر، ربما، لن يكون ممكناً له أن يضحى بسبع أو ست ساعات في الانتظار إلا أنني كان عندي وقت وفير. مرضي، الصرع، كان وظيفتي الوحيدة - وظيفة نادرة إلى أبعد حد - على هامش مسلسل الأيام؛ بالإضافة إلى ذلك: ليست هناك واجبات أخرى، كان وقتي حراً. لم أكن مشتتاً، مثل الآخرين، بسبب الأقارب، والمعارف والأصدقاء، والنساء والحفلات الراقصة، عدا رقصه واحدة، ورقصة واحدة فقط - رقصه القديس فيتس - لم أعرف لا الرقص ولا النساء. دخلني الصغير المتواضع كاف لاحتياجاتي و، بأية حال، كانت هناك أسس للاعتقاد بأن بنيتي البائسة لن تستمر لمدة طويلة - لماذا ينبغي علي، إذن، أن أقتصد؟ من الصباح إلى المساء، كانت أيامي خالية، عاطلة: كانت جهاتي بمثابة إجازة لن تنتهي، فسحة من الوقت غير محدودة: أنا - سلطان، وساعات الزمن، حورياتي... آه، هل تجيء أخيراً - يا للدهشة أيها الموت!

كان المحامي نهماً، ومن الصعب التعبير كم كان ذلك جميلاً: دائماً، وعند العودة من المحكمة إلى البيت، كان يأتي إلى محل الفطائر ويأكل فطيرتين من نوع نابليون هناك - تجسست عليه عبر نافذة العرض: واقفاً إلى الكاونتر، قام بدس الفطائر في فمه برصص شديد كي لا يتلطح بالكستر، ثم لفق أصابعه بشكل نظيف تماماً أو مسحها بفقطة ورقية. أخذت أتأمل هذا لمدة طويلة، و يوماً ما ذهبت إلى محل الفطائر هذا.

«مدام، هل تعرفين المحامي كراي كاوسكي؟ إنه يأكل هنا فطيرتين من النوع النابليوني. أعرفونه؟ حسناً، إذن، أنني أدفع قيمة الفطائر النابليونية لمدة شهر مقدماً. عندما يأتي، من فضلك أرجو ألا تقبلي منه أي مال، فقط ابتسامة: « الحساب خالص يا فندم! إن ليس بالشيء الكثير: ببساطة، أنت ترين، لقد خسرت رهاناً وعليّ أن

أنه خدعة سخيفة، وأطلعت المحامي عليه. بدلاً من تقديم المساعدة - تسببت أنا في الضرر، وكل هذا لأنني متراخ جداً، وكسول، وأعطي قليلاً جداً من نفسي - قليلاً جداً من الجدية والرزانة والمسؤولية، لا يمكنني أن أجعل الغير قادراً على الفهم.

«مدام! لكي أجعلك تدركين، لإيجاد الطريق إلى ضميرك - أعلن أن، بدءاً من اليوم، سأبدأ في التدريب على الأشكال المتعددة والمختلفة لإماتة الجسد والذات (الصيام، الخ)، طالما أن هذا لم يحدث، مدام، أنت متفطرة ووقحة؛ أي الكلمات بحاجة لاستخدامها لشرح معنى الضرورة، والواجب، وإخلاص الكلب لصاحبه؟ هل تريد من هذه الرغبة لأمر مرة حتى الآن؟ ما الذي من المفترض أن يعنيه هذا العناد أو التصليب؟ لماذا هذا الصلف والكبرياء؟»

وفي اليوم التالي، تذكرت تفصيلة مهمة، كتبت : «إنه يجب عطر البنفسج فيوليت فقط».

توقف المحامي، من ذلك الحين فصاعداً، عن رؤية زوجة الدكتور. شيء ما ضايقني وحز في نفسي، لم أستطع النوم ليلاً. أنا لست ساذجاً. أنا عالم بأشياء كثيرة، وهي حقيقة أتميز بها ولن يرتاب أحد بشأنها - أدرك، على سبيل المثال، أي انطباع نحوي يمكن أن يخلقه خطاب مثل هذا على الشخصية الدنيوية والمدنية التي لزوجة الدكتور. بإمكانني حتى أن أبتسم، في لحظات النشوة القصوى، لا تزال مياه ابتسامه عميقة الغور تجري - لكن ماذا عن هذا؟ هل جعل ذلك معاناتي أقل قسوة والعذابات التي ألقتها بنفسي أقل إبلاماً؟ وسخطي أقل جوهرية؟ واحترامي للمحامي أقل صداقاً؟ أه، لا! ما هو الجوهري والأساسي؟ الحياة، الصحة؟ إذن أن أقسم أن، بنفس الشيء لا تزال مياه ابتسامه صغيرة عميقة الغور تجري، سأمنح حياتي وصحتي، لذلك هي... على النحو المشار إليه سوف تتيح الرضا. أو ربما كان لدى هذه المرأة وازع أخلاقي؟ أية تفاعلات أخلاقية لا وزن لها

ما الذي يفعله، كيف يستميلها، كيف يحث رغبتها كي تفهم في الحال بشكل جيد، تفهم جيداً بالطريقة التي فهمت بها أنا، وتشعر. قررت أنا بعد تردد طويل : الخطاب المجهول - ذلك هو أفضل حل.

«مدام! كيف يمكنك؟ سلوكك غير مفهوم: لا، لا يجب أن يتصرف المرء مثلك! ألست متأثرة بذلك الشكل، بتلك الإيماءات ونبرات الصوت المتغيرة، بتلك الراححة؟ ألست مستوعبة لذلك الكمال الخالي من العيوب؟ امرأة أنت على أي أساس؟ أنا، لو أكون في مكانك، سأعرف ما ينبغي أن أفعله إذا تكرّم فقط وأشار بإصبعه إلى جسدي الأنثوي الخامل الضئيل البائس».

بعد عدة أيام توقف المحامي كراي كاوسكي (كان ذلك في شارع خال، في وقت متأخر من المساء)، تلفت هنا وهناك وانتظر، والعصا في يده. كان من غير اللائق أن أتراجع - لذلك واصلت السير في طريقي، بالرغم من أن وهذا معيّن كان ينتشر في جسمي - عند ذلك أمسك بكففي فجأة وهزني، ضارباً العصا بعنف في الأرض. «ما معنى تلك التشهيرات الحمقاء؟ ما الذي تزعجني وتضايقني لأجله؟» صاح. «كيف تجرؤ على تعقبي؟ ما هذا؟ سأضربك بعصاي! سأكسر عظامك!»

لم أفر على التكلم. كنت سعيداً، تلقيت هذا مثل تناول القرين الرباني وأغلقت عيني. في الصمت الكلي التام، انحنيت وعرضت مؤخرتي. انتظرت - ومررت بلحظات قليلة رائعة وكثيفة كل الكثافة يمكن أن تمنح فقط لهؤلاء الذين ليس لديهم فعلاً أيام عديدة يعيشونها. عندما رفعت قامتي كان هو يتصرف بسرعة، وهو يطرُق طرقات خفيفة بعصاه. كان قلبي مترعاً بحالة مزاجية من الرحمة والنعمة، عدت سالكا الشوارع الخالية. قليل جداً، فكرت أنا، قليل جداً! قليل بزيادة! - لا يزال حتى الآن ما هو أكثر!

واختلط الندم أو الأسف العميق بالامتنان. بالطبع! لا يد أنها تصورت خطابي على أنه قطعة خطابة حقيرة، على

! مد أحد الرجال يده في جيبيه. بإشارة من يدي المرفوعة جعلته يتوقف.

«أنا لست شحاذاً ولا أبله. امتك وقاراً - والإحسان أقبله فقط من المحامي كراي كاوسكي». تصورت خطة تنويم مغناطيسي، لضغط متواصل ومتماسك عن طريق حقائق لمدة ألف دقيقة وأسرار صوفية، التي، بدون الوعي الحاد، ستخلق حالة لاشعورية من الضرورة. سوف أخط بالطباشير، على حائط البيت الذي عاشت فيه، سهم وحرف (ك) كبير. لن أسرد بالتفصيل كل مؤثراتي، مهما كانت أقل أو أكثر براعة، لقد وقعت هي في شبكة من الأحداث والمجريات الغريبة. سوف يحدثها بائع في بيت للأزياء قائلاً - كما لو بطريق الخطأ - السيدة كراي وسكي ! البواب الذي ستقابله على السلام سيقل إن القاضي كراي كاوسكي... سأل إن كانت مظلته قد أعيدت إلى بيته. كراي وسكي، القاضي - المحامي، يجب أن يكون المرء حذراً: الاحتكاك الدائم يبلي الحجر. لن يعرف أحد أية معجزة سوف تجلب من المدينة، رائحة المحامي على ثوبها: رائحة صابون حمامة المنعشة وماء الكولونيا. أو، على سهول المثال، حادثة مثل هذه: في وقت متأخر من الليل يدق جرس الهاتف، تستيقظ فجأة، تجري وتسمع صوتاً غريباً يصدر أمراً - في نفس وقت رنين الجرس ! - ولا شيء أكثر من هذا. أو خشخشة ورقة متقلصة تحكك بالباب، ولا شيء مدون بها، مقتطف من قصيدة: «هل تعرف ريف (الكراي) حيث ينضج الليمون؟» (٣)

لكنني كنت أفقد الأمل تدريجياً. توقف المحامي عن رؤيتها - بدا لي أن جهودي قد ذهبت سدى. كنت أتوقع بالفعل لحظة استسلامي الأخير، وأصبحت قلقاً: شعرت أنني لم يكن ممكناً أن أقوى على الاستسلام أو الإنذاع للموقف. سيكون الهجوم الموجه إلى المحامي في تلك النقطة شيئاً ما لا أقوى على تحمله، حتى لو لم يكثر هو بشأنه. سيكون من وجهة نظري إهانة لا حدود لها، جارية للكبرياء وعملا

مقارنة بالمحامي كراي كاوسكي؟ فقط في حالة إذا ما، عزمتم وصممت أنا على تهديد قلقها وشكوكها فيما يتعلق بذلك الاحترام، أيضاً!

«مدم، يجب عليك! الدكتور ما هو إلا صفر، هواء خفيف لا وزن ولا أثر له».

لكنها لم تكن مسألة أخلاقيات بالنسبة لها: ببساطة كان غروراً أو، في النهاية، بعض الهياج والغضب الأحق لمجرد أنها أنثى، والافتقار إلى فهم مسائل بديهية مقدسة. تحولت تحت نوافذها - ما الذي كان يحدث هناك بأعلى، خلف الستارة الشفافة المسدلة (لأنها سوف تنهض متأخرة)، أي مرحلة كانت فيها ؟ النساء سطحيات جداً! حاولت ممارسة السحر المغناطيسي عن بعد، «يجب عليك، يجب عليك»، رددتها مراراً وتكراراً، محدقاً إلى أعلى حيث النافذة، «الليلة، الليلة بالفعل، إن لم يكن زوجك بالبيت». في التو، فجأة، تذكرت، برغم كل شيء، أن المحامي تمنى أن يضربني، إذا لم يقم بعمل هذا في الشارع اليوم - ربما إذن لن يكون لديه وقت كاف فيما بعد ؟ لذلك تعين أن أترك كل شيء وأسرع إلي المحكمة، التي منها، كما أعرف، سيخرج فوراً. وفعلاً، بعد عدة دقائق خرج مع شخصين، ثم اقتربت وفي صمت، عرضت مؤخرتي.

دهشة الرجلين ترددت فوقتي، لكنني لم أعبأ بها - ولا حتى بالعالم كله ! أطبقت عيني نصف إطباقاً، دافئاً ككفي إلى أعلى ومنتظراً في ثقة - حتى الآن لم يهرش شيء على مؤخرتي. في النهاية تمتعت وتلعمت من فوق بلاط الرصيف: «ماذا عن الآن؟ في أي وقت، أي وقت، أي وقت...».

«هذا هو أحد البلهاء»، تردد صوته من فوقتي. «ياله من شرود للذهن ! نسيت أنني كان لدي مؤتمر ! سنتحدث في وقت آخر، إلى اللقاء يا سيدي، حدث بعض التغيير يا سيدي، احتراماتي!» وخطا بسرعة إلى داخل التاكسي. أه، من هذه التاكسيات

محرقه ضخمة رهيبة، محرقه عظام، محرقه قريانية، أو شحنة كهربائية أصابتني بصدمة فظيعة - نهضت وبدأت في الصباح بأعلى صوتي، لكي يسمع جمهور الحديقة بأكمله: «المحامي كراي كاوسكي... هذا الوكيل كراي كاوسكي... هذا الوكيل كراي كاوسكي... هذا الوكيل كراي كاوسكي... هنا!»

كان هذا بمثابة إنذار خطر. جرى أحد الرجال، وهرب آخر، وتقاطر الناس فجأة من جميع الجهات - وانتابني أول نوبة إغماء، والثانية، والثالثة، وانطرحت على الأرض ورقصت كما لم أرقص من قبل، رغبة في فمي، كل الرعدات والتشنجات - رقص ماجن. ما حدث فيما بعد، لا أتذكره. تم إدخالني إلى المستشفى.

أشعر بالأسوأ والأسوأ. أتعبتني تجاربي الأخيرة. غدا، يرحل الوكيل كراي كاوسكي سراً، غير معروف بالنسبة لي (لكنني أعرف)، إلى منتجج جبلي صغير في شرق كارباثيانز. يريد قضاء الوقت بعيداً في (على حد قول الكاتب) ظلال الجبال لأسابيع قليلة ويتصور أنني ربما سوف أنسى. وراه! نعم، وراه! في كل مكان وراء ذلك النجم الهادي بالنسبة لي! لكن السؤال هو إذا عدت أنا من هذه الرحلة حياً، وهذا الهاجس القوي جداً. قد أموت فجأة في الشارع، بجوار أحد الأسوار، في هذه الحالة، تتعين كتابة ملاحظة صغيرة: دعمهم يرسلون جثتي إلى عنوان المحامي كراي كاوسكي.

هوامش

١- الأميرة اللجيرة. أو حرفياً عن الألمانية: «أميرة كسادراس» أوبريت في ثلاث فصول بقلم إميريتش كامان، عرض لأول مرة في ١٩١٥. كسادراس رقص مجري ثنائي الزمن على الموسيقى المصطنع. يبدأ بختنا وينتهي في سرعة مسببة للدوار. ويستخدم جومبروفتش هذا العنوان الساحر بمكر. كزينيكا (كزاداسزكا تعني كم أو مقدار قليل من رقص كسادراس).

٢- مصطلح فرنسي يرمز إلى الدجاج المسمن

٣- تالاب بالألفاظ مقترن الترجمة في الكلمة كراي (كاوسكي)، للكراي البولندي (الذي يطلق في الحقيقة كراج) وتعني «باد» «أرض»

٤- قصص المؤلف جبروزوليمسكي (طريق القدس). كان هذا الطريق ولا يزال هو الطريق الرئيسي السالك في وسط مدينة وارسو في لغة للتخاطب، غالباً ما يشير أهل وارسو إليه على أنه كاليج، أي، «الطريق»، «الشارع».

شأننا. لا حدود له - نعم، لا حدود له، لقد قمت بوصفها جيداً. وبالرغم من أن أنني لم يكن من الممكن أن أصدق، فقد ارتعدت من فكرة النتيجة، وحتمية الحدث. وبالطبع... هناك بعض الطبقة أو الشفقة، برغم كل شيء! آه، كم كانا مكرين - و، على فكرة، أنا أحمل ضغينة للمحامي: لماذا أبقى كل هذا سراً، ألم يعرف أنني عانيت؟ الفرصة؟ آه لا، لم تكن فرصة - القلب من دون ريب! كنت ذات مساء أسلك طريق عودتي إلى البيت «أفنيو» (٤) - عندما انتابني فجأة حدس بأنني ينبغي علي أن أسرع في السير إلى الحديقة العامة. في الواقع كان ينبغي أن أذهب إلى النوم مبكراً، لأنني في فجر اليوم التالي كنت سأستمر، على باب المحامي، لوحة مزخرفة منقوش عليها المحامي القانوني كراي كاوسكي، لكن حدساً آخر تملكني: في الحديقة العامة. فقد مشيت فيها، في الطرف البعيد، فيما وراء البركة، رأيت... آه، آه! رأيت قبعتها الكبيرة وقبعته المستديرة السوداء (البولي). آه، أنتما يا مخاط الأنف الحقير، التعمسان، آه، أنتما أيها الوجدان! هكذا، بينما كنت أمر أنا بوقت عصب، كانا هما يتقابلان هنا سراً، في خفية عني - كم كانا مكرين جداً! لا بد أنهما استخدمتا التاكسيات! - انعطفا إلى زقاق جانبي وجلسا على مقعد صغير. رقدت منتظراً بين الشجيرات. لم أتوقع أي شيء، لم أفكر في أي شيء - كنت غير راغب في معرفة أي شيء، فقط جلست الرفصاء خلف شجيرة وأخذت أعد الأوراق الخضراء في سرعة، من دون تفكير، كما لو لم أكن موجوداً هناك على الإطلاق. وفجأة - قام المحامي باحتضانها، عانقها وهمس: «هنا - الطبيعية... هل بإمكانك أن تسمعي؟ الليل، الآن، بسرعة، طالما الليل يغني... بسرعة إلى استكمالنا هذا اللقاء مع هذا الغناء، في الوقت المناسب لأغنية الليل... أنوسل إليك!»

عندئذ... آه، كان واسعاً موقفاً إلى أبعد مدى، قشلت في كبح جماح نفسي - كما لو أن قوى العالم أجمع قد اجتمعت، وتلاقت في الصمافة المقدسة التي سقطت علي، كما لو أن

اللعنة عليك يا عراق كم أعشقتك !

صلاح الحمداني

كاتب من العراق يقيم في باريس

الصبر. فشلهم في الحياة جعلهم خائبين، بلا أفق، يشيدون السجون ويقفلونها على أنفسهم، يردمون قراهم بغرؤوسهم، ومنذ دهور وهم على هذه الحال، إلى أن تكاثرت الأبواب المغلقة، وهم اليوم منبهرون محتشدون أمامها ولكن دون مفاتيح ! فجلسوا يندبون حظهم أمام أبوابهم المغلقة، صدى نحيبهم يقلق مراقب أجدادهم ولا من مجيب. من عوقبهم أخذوا ينصبون الكمائن لبعضهم، عاجزين عن تطوير إنسانيتهم، وحدادهم العظيم أنساهم ما يحيط من حولهم، وهم اليوم يدورون حول أمكنتهم، يحتفلون بضغائنهم ضد بعضهم، متورعين بقتل كل من يشق نور الصباح.

حقا، فماذا يبتدع من يتنفس الروث غير سخام الحقد على باقي البشرية.

عرفت أني في مدن الأسمنت، حتى ظلي لم يعد له وجود، والكل مسخ، ولكنهم يبتسمون! وعنادي ضد التافهين يستفحل كل نهار.. نعم، أضعت سبل العودة، وأنا اليوم بلا طريق، حتى الطيور المهاجرة مصابة بإسهال الموت، والبشرية فزعة من العصافير.

بعيدا عن شواطئ الجزر وأهلها الذين ما برحوا يضرمون النيران بالطبيعة كي تلمح دخانهم البواخر البعيدة، وتغير من مسارها وتأتي لانتشالهم من مصائرهم وترشدهم سبل فتح عقولهم المغلقة.

كنت أسأل نفسي: من هو السوي مع عزلته ؟ وما نفع روحي وهي تطل على شرفة تقضي على أفق

أول الحروف بمداية الرؤيا

منذ سنين لم أزر هذا الحيز من النهر، قبل ثلاثين عاما، كانت هنا قوارب صيد راسية لا على التعيين، طائرات ورقية التفت خيوطها في أعالي الأشجرة يعث بها الهواء، وأقمار من البلاستيك صنعها البشر، لاصطياد الأماق البعيدة.. كنت أعتقد واليوم أصبح اعتقادي قناعة: لبدأوتهم يعود القرويون، كما يعود البدن إلى حفرتة ! وهذا ما حدث لي.

باختصار صعدت إلى السطح فلم أجد أفقي، وحتى السماء هجرت ذاتها، تبدو أنها علقت على حبل الغسيل، والكون يتأرجح، يكاد يتهاوى فوق رأسي، دون سبب مقنع، بقيت واقفا بكل مدركاتي، نافضا عن كياني زيف الأسماء وأصل الأشياء، مخضبا بحنيني قفا السماء الزرقاء وهي تفوس في ذاتها، لتتداركني عزلتي، مذهولا في حضرة أوهامي، أنظم معركتي الأخيرة مع الوجود، أنظف لحظاتي وكأنها قطع بندقية لم تستخدم بعد في الحروب.

وحده ذاك الضوء الذي لولا بريقه في يومياتي لتجاهلت نفسي، وحده هو الذي كان يمنحني الثقة بمسيرتي خارج دائرة الأجداد وتاريخهم المدمي في شعاراتهم.

أورقت من أرض كان يسقيها سكانها بالأحلام والأوهام، ولدرء المحن كانوا يجتمعون على ضوء الشموع في الأيام الممطرة. وأن لم يجدوا الشمعدانات كانوا يشعلون روث البقر، يمشفون الساعات دون كلل، ماضين في تعويد أنفسهم على

يبحث عن ذاته ؟

بعد أن كتبت رسالتي الأخيرة، وأدبرت ظهري للماضي، فقدتهم، وبقي منفاي، لم يتفسخ بل العكس، أصبح له أجساد وأقدام وجذور ومدن، وحتى تربة صفراء وطين وكلمات من الحجر، وبعض غيوم وأمطار في اطار، ومروج من القبور نائمة فوق الورق، وسماء صغيرة سمرت بها بغرقتي مثل كسرة مرآة تعكس سحنتي العراقية متى شئت ذلك.. هكذا بقيت أتأمل النهارات والليالي التي لم أتمكن في استنطاقها حين كانت منسية في المحبرة.. الحقيقة أنني كنت مولعا بقناني المحبرات وأحجامها، وما يخبأ في عوالم حبرها.. حتى هذا القدر الأسود الذي ما برحت في البحث عن منبعه، حتى قرى طفولتي التي كنت أتصور أنني سأكتشف سبب ضياعي عنها، مظلومة مع تثنخ الحبر القاني، الذي يميل إلى العتمة الحمراء.. القرية التي نستنتي، كنت أتخيل أكواحها ويساتينها، مقطبة الحاجبين في فجر بارد، وكأنها مولود جديد محنط بالحداد، ولا أدري سبب ذلك، لكنني أدركت للثوق أنه لم يعد يكفيني الهمس بالأشياء، وأني بحاجة للمعرفة، وأني لم أتعلم شيئا رغم كل فصول هذا المنفى، وأن تفكيري يبعد سنين عن مفاهيم المؤمنين بالغالب والمفلوب، والخير والش.

لا، لم أعد أنتظر عودة أحد، لأنني نسيت من رحل. وصباحي هذا لم أكن أنتظره هو الآخر جميع المواعيد مخطئة، لكن يبدو أنني سبقت الغيم وجردت النهر من ملابسه، وعلقتها على نخلة قزمة تجهل مواعيد الميلاد.

تكرارا، سيأتي وقت بعد منتصف الليل كهادته وجيئها سأذهب إلى النوم دون رغبة بذلك، كما الأيام الخوالي، هكذا إلى أن أمجر رتابة وحشتي

وأكتشف نفسي قبل أن أنطفئ.

كان الصيف معزولا عن الرمال، مثل تفاحة شطرت إلى نصفين، وكانت عيونك تبوح بالكثير، وكنت مبهتجا، أتصدى للهواء الحار، مثل زوبعة لا تعرف مدارها، كنت لا أعي التفاصيل، ولكنني أشعر بألفتك وهي تضميني مثل خاطرة تأتي على عجل، وقبل أن تقصد روحي، تختنق في ذاتها، دون أن ينطق اللسان ولا حتى بالقليل.

كل ما يقال عن حقوق الإنسان في الوطن العربي هو حبر على حبر على ورق، كلام تلوكه الألسن لا تؤمن إلا بالفوضى والعقول الخاوية، وتهتف بشعارات لم تلبس عريبا رداء يحميه من عوز الدنيا! على أطراف روحي تتراعى أرض العراق، بلا حدود، وسأبقى أطارد نسيهما حتى في مهب الشيفوخة الصفراء، أنا الذي بلغ بي الطيش أن أسافر نحو أقصى مثلي، أتمشي فوق الغيوم، وأضع الأمطار في كيس من النايلون، بلا تأخر ودوما نظري نحو الأفق، أنا المجنون بلا خبل، أقرأ الشعر العربي الرديء، وأجالس عقم تكرار النهارات، لم تقتلني السكاكين وقد أخطأني الجلال رغم فطنته.

وف لن أجن في منفاي

ولن أعدم رميا بسأم

ولن أضيع في مبردات الجثث

ولن تقتلني غريتي

طالما أن شبح أبي ما زال بعقمه يدور حول سرير أمي

وابنة أخي الصغيرة لم تصلها بعد أحلام الكبار

تجالس القمر المضمد بالغيوم

وكل صباح، دون رفيق، تبدأ إحصائية الخراب.

لا رغبة عندي أن أموت من أجل وطن نهبه من جاء لإنقاذه باسمي - أنا الضحية ! لن أضحي بحياتي

في المنفى.

منذ لحظة البكاء الأولى، لحظة الفراق، إلى حين اللقاء، كان وجهه يحاصرني، وما زالت أُمي في مخيلتي، وهي تعد لي ولأخوتي فراش المساء فوق السطح، بين تراكم النجوم وقصائدي المعوقة.. كنت أنقن الأرق مع صفاء الأفق، رغم وقفتي وحيدا وسط عواصف الرمل، وقراءتي لغد محاصر بالخراب.. لا أتذكر أنني كنت يوما مرافقا، على العكس، كنت أنتعرك لكي أصبح رجلا، ألم أولد من ذات طينية الرجال المتحاربين اليوم؟ لا أتذكر أنني كنت يوما طفلا ولا حتى مرافقا، كنت أصدق أن الدفاع عن الوطن سيجعل مني بطلا. جميع أصدقائي ماتوا، وحين أصافح آدميا وهو يضع وسام معركة على صدره، أقول له بدل صباح الخير، [أيّا تافه]. لمعرفتي أن الأوسمة لا تصنع الرجال! وأن لا فائدة للبشرية بأبطال تركوا عشيقاتهم وزوجاتهم وأولادهم وذهبوا يحاربون أناسا لا يعرفونهم، ويدفنون أطفالا مع لعبهم من أجل الأوسمة. كل حركة الكون محصورة كما أتذكر في الزقاق المؤدي للنهر، حتى القمر كان يأخذ ذات الطريق، مع تلاطم المدى، محمولا على ظهر ألواح من خشب التوابيت.. كنت أقيس كأبتي مثل قبطان ينظر بصعوبة إلى خريطة، وهو يتدافع مع الماصفة، لم أعرف الاستكانة، ومنذ زمن بعيد يتست روعي حلم اللقاء بمن فقدت. وحتى رقدتي المضطربة ألفتها. أحيانا أرى جلادي مسرعا في ذلك الزقاق الذي لم أنس أبدا شكل التوائه وأحجاره، منحدرًا نحو نهر نجلة، وهو يمسك بطرف ذيل دشداشته، وكأنها كل ما تبقى له من كفن لستر عورته.

• مقطع من كتاب يحمل عنوان «لم يعد بانتظاري أحد هناك» ويبحث عن ناش

من أجل حفنة قواصنة بلحي وخناجر من ذهب وأربطة أعناق وسبح تطلق في فراغ عقولهم، فمن سيمنحني ميلادا جديدا، أو أعيادا بلا مراجيح تأكلها ذكرياتها في مواجهة سماء من التذك، فلم يعد استهلاك الوقت فخرا، وبلا ريب، رغم بدلات الجنود التي لا تفك بحرقها المعارك، يبدو أن الخلاص من الحرب الأهلية في العراق ضرب من الخيل، رغم غلق الأبواب في وجهها من كل صوب، ما زالت قابضة تقدح النار مثل سعادة «خرابة الطنطل» في قبض أزقة عباس أفندي، وتسترق السمع خلف فجر شوّم النهارات القادمة. منذ الآن، نعم، منذ هذه اللحظة، سوف لن أشم عطر طفولتها بعد.

كان النهار يصعد أفقها تاركا وراءه الظلام وهو ينزل بطيئا في نفسي، بينما أخذ يشمر الملتحون عن سواعدهم، يلفون بقطعة قماش تميل إلى الاصفرار، ما تبقى من جسمها الصغير المتفجر، ثم ينزلونه في حفرة مقربة، قبل أن يسمع في المقبرة صدى المساحي وهي تغرف التراب وتدكه فوق صندوق الخشب.

لا وجود للمساء الهادئ، حتى الغيوم وصل أنيالها الكبرى، فأني نسمة ستأتي وتطفئ العرب؟ وأي منفذ سيفلت العراق من مذبحته، وأنا متى سأنجو من داخلي؟

مللت اسم العراق، لأنه يسكن في ولا أسكن فيه، وما حافظت عليه من ذكريات قديمة عنه وعن أشيائه، أصبح جزافا العثور عليها اليوم.. أنه الجرف المائل في الروح، والنهر الذي يصب في قفار الذاكرة. هذه الذاكرة الموهلة في تلوث الهواء الذي أنفخس، وأين ما كنت، والتي لا أشك في وجودها، تميل بارتقاء، وكأنها سعفات نخلة تحميني من لهيب عزلة الموت

قصص قصيرة

رسمي أبو علي

كانب من فلسطين

دقائق كانت كافية ليعرف أنه كان مخطئاً وأنه ليس الأفضل.

٣- عد خزانتي

قرر الرجل بعد تفكير استغرق أياماً أن ينقل ملكية البيت إلى بناته العوانس تحسباً لتقلبات الأيام ، وعندما أفضى بقراره إلى زوجته استنكرته وعلقت

- ولكن لماذا العجلة .. أنت باسم الله ما شاء الله لا تزال في أحسن صحة.

ولكن الرجل قام بإجراءات نقل الملكية رغم اعتراضات زوجته وأبنائه الذكور الذين استاموا من هذه الخطوة لأنهم لن يحصلوا على أي حصة في البيت.

وبعد أن أكمل الرجل معاملة النقل بدأت مسعته بالندهور ولم يطل الأمر كثيراً .. حتى مات بعد أيام.

٤- السلطان والانتهازية

عرفتهما قبل أكثر من خمسة وعشرين عاماً ، وكنا لا يزالان يافعين وكانت صداقتهما مضرب الأمثال. ثم جرت أحداث كبيرة فتفرقنا لتلتقي بعد هذه السنوات الطويلة حيث أصبحا كهلين.

ثم تبينت أنهما متقاصمان ولا يكلمان بعضهما على الإطلاق.. ولما استطلعت الأمر من صديق ثالث قال إن (س) المصاب الآن

بالسرطان هجر صديقه القديم (ص) لأنه أصبح انتهازياً كبيراً. بعدما تساملت بغموض فيما إذا كان السلطان يشكل درعاً واقياً ضد الانتهازية.

٥- غزل مختلف

«معاقة ، معقدة ، متخلفة ، جبانة ، جنازة متحركة ، كلبة ، جثة ، سحلية من نوات الدم البارد».. هكذا كان يقول لها عندما كانت ترفض أن يقبلها رغم مرور سنوات على العلاقة العميقة بينهما..

وعندما يحاول تقبيلها بالقوة كانت تبعده بقوة وهي تصرخ :

- حيوان ، وحش ، حقير ، أزع

يحدث هذا تقريباً كلما التقيا ، وهما بالمناسبة يلتقيان كثيراً .

منذ سنوات..

١- زوجتي كريستينا

تلقت رسالة ذات ورق أصفر مكتوبة باللغة الروسية تقابلها ترجمة للرسالة باللغة العربية تقول فيها كريستينا أنها زوجتي. عصرت ذاكرتي طويلاً إلى أن تذكرت تلك الفتاة الشقراء التي التقيت بها في زمان ومكان لا أعرفهما ، على أنني أذكر جيداً أن شاباً كان يرفقتها واقتضت أنه صديقها أو حتى زوجها.

أذكر أيضاً أنني تحدثت إليها بمحاطة قوية ونوع من الهياج العاطفي سببه لي فتاة أخرى عصابية كنت على علاقة بها وأدرك الآن أن سوء تفاهم قد حدث ، فاهتمامي بكريستينا لم يكن حقيقياً ، وكل ما في الأمر أنني وجدته أمامي ، وربما كان ذلك في العلم ، ففمرتها بمحاطة واهتمام لم يكونا موجهين إليها في الحقيقة إلا أنه بالرغم من ذلك ، فرميا أبذل بعض الجهد للعثور على كريستينا ، وربما أذهب إلى أبعد من ذلك فأتزوجها فعلاً ، ولدي سبب وجيه ، إذ أنها المرة الأولى التي تطلبني فيها امرأة للزواج.

٢- حكمة الأشجار

بمناسبة فصل الربيع أراد الرجل شديد الرضا عن نفسه أن يستمتع بمناظر وروائع الربيع فذهب إلى أجمة تضم عدداً من أشجار السنوبر غامقة الخضرة واختار حجراً في منتصف الأجمة وأشعل سيجارة ليكتمل استمتاعه بالربيع.

لكن أمراً بالغ الغرابة قد حدث بعد أن أخذ نفسين من سيجارته إذ أحس بارتجاج الأرض تحت قدميه فاعتقد أن زلزالاً قد وقع . ولكن لعظيم دهشته رأى غير مصدق أن أشجار الأجمة تقترب منه في حركة منتظمة مدروسة كأن الأشجار مجموعة عسكرية تحاصر مطلوباً للعدالة.

أطبقت الأشجار عليه من كل جانب بحيث سدت عليه جميع الطرق عن أي هروب محتمل، وبعد أن اكتمل الحصار حوله ساد صمت عميق ثم سمع صوتاً قادمًا كأنه من إحدى الأشجار :

- أنت شديد الرضا عن نفسك وتعتقد أنك الأفضل .. دعنا نرى الآن كم تصمد إذا تحولت إلى شجرة مثلاً.

كانت الأشجار لطيفة وغير قاسية فلم تحتجز الرجل سوى بضعة

الأشياء الجميلة المكررة والمملة

حسن أبوسيف

قاص من ليبيا

أخيراً اتصلت ويمجرد أن أكملت الرقم سمعت صوته ومن الطبيعي أن تتأخر في الرد ...
كانت تشعر بأن كل ما يحدث قد حدث سابقاً .. لكن تعتبره تعويضاً عن شيء فقدته سابقاً .

٤

فاجأتها أول جملة غزل .. قوامها جميل ومشيتها رشيقة وعينها ...

كانت تسمع صوته وتعرف الكلمات قبل أن يلفظها .. مثل مستمع لقصيدة مفقاة .. تجعلك التفعيلة الواحدة والواضحة بشده والمكررة تدخل في خلق إيقاع بقدمك مصاحب للقصيدة .. يصل الأمر إلى الذروة لتوقع الكلمة الأخيرة في كل بيت / هذا التكرار ممل وجميل .

٥

وقفت أمام المرأة نظرت لجسدها وهذه المرة لم يفرعها .. بل شعرت بأنها اقتربت منه أكثر .. وأن كل ما حدث من تغييرات كان طبيعياً .

وأن ما حدث الآن وما حدث في السابق يلتصقان .. هي تعيش حالتها حب في آن واحد .. لكن تفصلهما مسافة .. (وبطريقة أوضح، فإن حياة الإنسان تسير في خط مستقيم يبدأ من ظلمة وينتهي في ظلمة .. ووجود أحداث متشابهة يجعله يدخل في محاولة ثني هذا الخط ليصبح دائرة .. ويهذه الطريقة يمكنه المرور على الأحداث السابقة في زمن حديث وهذا هو التكرار الجميل لأنه يسرب لك إحساساً بأنك لا تكبر والعمل هو أنك تعرف كل ما يحدث مسبقاً).

١

فتاة تجلس في منتصف السرير معلقة العنان لشعرها: تضم ركبتيها إلى صدرها وتبكي / مشهد مكرر، ولنفس السبب، فقدان حبيب أو معتقدات ذلك!

سبب دموعها هو شعورها بأنها فقدت شيئاً كان يمثل لها يقين حبيب وزوج ثم أطفال يعني أنها كانت على مقربة من الهدف الفطري لخلقها وهذا هو الجميل وأيضاً المكرر.

٢

وقفت أمام المرأة وفاجأها جسدها كأنها أول مرة تراه لم تكن منتبهة لهذا الانفتاح في منطقة الصدر .. جسدها أيضاً ابتعد عنها بنفس المسافة التي ابتعد بها حبيبها.

تعود إلى حافة السرير مطأطئة رأسها تدخل في حوار داخلي مبني على جلد الذات ولكن سرعان ما تنتبه إلى أن هناك شيطاناً يتحمل جزئية مما وقعت فيها / دخول الشيطان هنا يعتبر مبرراً لسوء ما تنتظر إليه بأنه تصرف غير أخلاقي وهذا مكرر ونكتشف بأنها لم تستطع الاستمرار أمام حالة الجلد .

علماً بأن حبيبها عندما طلب منها أن يقبلها وشعر بتمنئها حلف لها بالله فبمجرد أن سمعت لفظ الجلالة أسلمت نفسها. هي كانت موافقة قبل كل هذا .

٣

أثناء عودتها من المدرسة تمشي سيارة بجوارها والشاب الذي يقودها يملئ عليها رقم هاتفه ويفزعها المنظر ليس للتصرف بل للتكرار .. نفس الطريقة السابقة لحبيبها السابق .

تدور في تردد حول الهاتف والغريب أن الرقم التصق في ذهنها / هذا الشعور تكرر والتردد أيضاً .

بائع الكتب

هوارد باركر

ترجمة: ربيع مفتاح

مترجم من مصر

الشخصيات

بائع الكتب ... الرجل ... المرأة

« يظهر رجل مسن بجوار عربة متلثة بالكاتب »
بائع الكتب: هذا الحائط الذي أقف بجواره، كم هبت عليه من رياح مسالمة وعاتية، وكم حطت علي هذه الكتب من طيور طيبة وغير طيبة... منذ كنت صغيرا وأنا أشتم هذه الروائع... والآن أقول:

اللجنة... اللجنة على كل شيء...

(صمت)... دخان سيارات وعوادمها أصوات مرتفعة... إزعاج وضجيج... فللق يسد شرايبي وأبرة تآكل رنتي... إنها مؤامرة... لأحد يعرفها سواي... فقدنا صلاحيتنا كبشر.

(يسحب بعض الكتب من على الرف)...

بالأمس بعث كتابا... أخذت الثمن وسلمته... ولكن سرعان ما جاءت النكسة... فلم يكد المشرقي يترك المحل ولسبب لا أعرفه ولن أعرفه أبدا رجع على عقبيه وأعاد الكتاب وطلب ثمنه... قلت له: هل فعلت ذلك لتختبرني... مكثت أفكر في هذا الأمر طوال الليل... وقد وصلت إلى نتيجة وهي أن هذا القصر الفشاذ مفيد لي... فمنذ عودة الكتاب إلى حوزتي، أصبحت المعرفة في أيد أمينة...

وأنا كبائع كتب يجب أن أحتاط ولا أسمح لكل من يأتي أن يلمس الكتب ببدي... نعم يجب ألا يفعلوا ذلك... لكن... هذا الإحساس الذي يراودني منذ سنوات... أنا وهذه الكتب سوف يتم نفينا ثم حرقنا... أعرف مدى صدق حدسي... وسوف يحدث ما يراودني قريبا.

اعلم أنني سوف أحرق أنا وكتبي... بل وكل بائني الكتب قد تظنون أن هذه الكارثة... ربما حدثت فقط في القرون الوسطى... سوف تصبح هذه الكتب محرقتي وأنا محرقتها... لعنة ما قد حطت على هذه الكتب.

(يسك بقطعة من القماش وينفض الغراب عن الكتب)

نعم... لقد ولي زماننا... وفقدنا صلاحيتنا.

(يظهر شيخ رجل يصلق في بائع الكتب، ينتبه بائع الكتب فجأة).

بائع الكتب: شرطي!! سوف أتصرف كما لو أنني متسول وتبدو العربة وكأنها متلثة بالهالة... وليست قاطرة من الحقيقة تتعهد بإصلاح العالم.

الرجل: هل تأذن لي أن...

بائع الكتب: تتصفح... افعل تصفح (يفحص الرجل بعض الكتب) الكتب تبوح بسرها لي... لم تعد تخفي نواياها... أستطيع أن أشم رائحة تفحم الأوراق واللحم... الكتب وأنا في محرقاة واحدة... أما الآن فإن المنفى ينتظرنا معا

الرجل: (يبحث عن عنوان ما)

أبحث عن هذا العنوان ولم أجده في أي مكان.

بائع الكتب: ماذا؟

الرجل: أقول لم أجده في أي مكان.

بائع الكتب: كما ترى... إن ما تريد موجود أمامك.

الرجل: صحيح... موجود هنا!!

بائع الكتب: نعم موجود.

الرجل: أين؟ (يقلب الكتاب بين يديه).

هل هذا هو السعر حقا؟

بائع الكتب: نعم هو ذا.

الرجل: (مندهشا)... ولكن هذا الثمن مرتفع جدا.

بائع الكتب: هل تود أن يقرأ الجميع!!

الرجل: لكن ذلك...

بائع الكتب: إن الثمن يعكس قيمة الكتاب.

الرجل: ربما... لكن؟

بائع الكتب: على أية حال أنا لا أود بيعه.

الرجل: لا تود بيع الكتاب!!

بائع الكتب: نعم... لا أود بيعه.

الرجل: لكنه موجود على الرف... وللمن مكتوب عليه.

بائع الكتب: هل تعتقد أن ذلك دليل على رغبتى فى بيع الكتاب؟ ما ذكرته لا يدل على شيء.. ربما أفكر فى بيعه يوما ما.. الله وحده يعلم من أين أتيت إليها الرجل.. على أية حال.. كيف أعرف أنك فهمت ما قلته؟.. ربما يكون ذلك فوق مستوى فهمك.. أحسنى أن يضع هذا الكتاب ويضع معه جهد المؤلف والطابع والناشر يضع كل ذلك إذا بعته لك.. الرجل: لقد بحثت عنه كثيرا.. ولم أجده فى أي مكان لذا يجب أن أحصل عليه مهما كان السعر..

بائع الكتب: أعتقد أن سعر الكتاب ليس مرتفعا إذا أخذنا فى الحسبان.. ندرة الكتاب ثم رفضى لبيعه.. إنه بذلك يصبح رخيصا جدا.. الرجل: معنى ذلك أنك لا تود أن تبع..

بائع الكتب: إذن.. أنت شرطى.. الرجل: أنا، أنا شرطى؟

بائع الكتب: نعم.. وذلك يفسر مدى لهفتك على العنوان، الشرطة فقط هي التي لديها هذا الإصرار على اقتفاء الأثر كما تفعل أنت.. الرجل: أؤكد لك.. أنني..

بائع الكتب: لا يهمنى ما تؤكد..

الرجل: أريد الكتاب.. بائع الكتب: كي تحرقه.. ثم تعود ليلا كي تعرفنى.. لن أكون موجودا هنا سوف أكون هناك بعيدا.. لن أقول لك عن مكاني..

والذين يريدون الحقيقة سوف يساعدوننى ويقولون إننى لست موجودا أو ربما رحل إلى زيورخ..

الرجل: اسمعنى.. أنا لست كما تقول.. أنا أريد المعرفة وأعتقد أن هذا العنوان يحتوي الكثير منها..

بائع الكتب: أو سيقلون إننى فى فرانكفورت.. نعم إذا سألت عني فسوف يقولون.. فى فرانكفورت..

(يهز الرجل رأسه ويبدأ فى التحرك)..

اللغة على كل الطغاة.. يبدو أنني لن أبيع هذا الكتاب أقسم بالله لن أبيع لأمثال هذا الرجل..

(يمسك بالمنفضة فيطير الحمام)..

يبدو أن الحمام يكره مهنتى.. لكن.. رغم ضآلة حجمه فإن قيمته كبيرة.. هل أصبحت آخر المدافعين عن المعرفة.. أعتقد أن هذا الرجل الظالم سوف يذهب إلى المحطة ليجمع بعض

أتباعه ويأتون إلى هنا كي يضربوني حتى الموت.. ولن يهتم بي أحد.. أما هو فسوف يتظاهر أنه جاء من أجل الكتاب.. لقد أخبرت ذلك طيلة عشرين عاما.. أحاول أحيانا أكثر من خمس مرات ألا أبيع الكتب لهؤلاء المتأمرين، معاناة مضمينة وكفاح مرير أن أمتنع عن البيع لأمثال هؤلاء فهم يعرضون على ثلاثة أمثال سعر الكتاب.. فهذا دليل واضح على هويتهم.. ولكن إلى متى أظل أفعل ذلك؟ وأنا أحيانا أشم رائحة المحرقة. (تظهر امرأة فجأة).

يبدو أنه قد حان وقت الرحيل فأنا هنا منذ الصباح (يبدأ فى وضع الغطاء على الكتب).

المرأة: أنت بائع الكتب؟ بائع الكتب: لا..

المرأة: عندئذ ماذا تبيع؟ بائع الكتب: أبيع البنجر..

المرأة: ولكن يدك ليست حمراء.. بائع الكتب: أنت تعرفين كل شيء.. فلماذا تصرين على إزعاجي وأنا رجل عجوز.. وخلال سنوات عمري وهم يحاولون أن ينقوننى.. والله وحده يعلم كم أحاول أن أتجنبهم!

المرأة: سوف أساعدك.. بائع الكتب: تساعديننى؟

المرأة: نعم.. بائع الكتب: لست فى حاجة لمساعدتك.. أنت قاتلة وعادة يبدأ القاتل بتقديم يد المساعدة.. معى صفارة وسأظل أنفخ فيها حتى أخرج نفسى فى جسدي.. ومع ذلك فلن يلتفت إلي أحد ممن يركبون السيارات فقط، سوف ينظرون من النوافذ..

المرأة: أنت متشائم وتتوقع موتك.. إنك تكافح وحده من أجل..

بائع الكتب: أشكرك فقد تزوجت أما توقع الموت أعتقد أن ذلك هو الطبيعي منذ أن نولك..

المرأة: إذن.. انت فيلسوف!!!

بائع الكتب: لست فيلسوفا إلى الدرجة التي تعتقدينها.. المرأة: الحقيقة أنني..

بائع الكتب: ماذا تعرفين عن الحقيقة؟ المرأة: فى العرية..

بائع الكتب: لا بد أن أذهب الآن.. لدي موعد مع رجل في المسرح.

المرأة: أنا السيدة ليشمان من وزارة التعليم وسوف أقوم بمصادرة هذه الكتب.

بائع الكتب: ماذا تقولين؟

المرأة: افتح العربة.. سوف أحتم رسما على كل هذا المفزوق من الكتب (تخرج شريطا لا هقا من حقيبتها).

بائع الكتب: كنت أتوقع مجيئك.. طوال هذه السنوات وأنا أتوقع مجيئك.

المرأة: هذا خاتم الدولة (تتحرك حول العربة).

بائع الكتب: هذا هو حديث المحرقة، تمضي السيارات وتصادر الحقيقة.

المرأة: و الحمام يطير ويهبط على...

بائع الكتب: نعم.. سوف يستمر في ذلك.. فلا أحد يستطيع أن يوقف هديل الحمام.. إن سقوط الهاستول لم يستطع أن يغير ما ألفه الحمام.

المرأة: هناك.. سوف تصادر كل هذه الكتب.

بائع الكتب: إذن.. لن أرى النور ثانية.

المرأة: إن السياسات تتغير.. وما هو غير عادي بالأمس يصبح اليوم عاديا.

بائع الكتب: يالك من فلسوفة.. أين تعلمت وتدرست؟

المرأة: يجب ألا تتألف الأوامر.. أليس كذلك؟

بائع الكتب: أنا مرهق ومقاتم من هذه الواقعة.

المرأة: الشاحنة سوف تأتي وتأخذ..

بائع الكتب: وسوف يأتون معها؟

المرأة: بطبيعة الحال.. أتوقع ذلك.

بائع الكتب: إنهم يصطادوننا.. يمثل هذا التعبير الإنساني، إن وجودنا ينقضي حين يتظاهر الطاغى بهذا الوجه الإنساني.

الرجل: (يظهر ثانية).. لقد أبعدتني عنك بأسلوبك الجاف.. لقد سلكت أربعة شوارع.. ثم فكرت أنني في حاجة للمعرفة.. فلماذا لا أحصل عليها؟

إن المعرفة لا تأتي إلا لمن يضحى من أجلها والآن.. أريد الكتاب.

بائع الكتب: لقد أتيت متأخرا.

الرجل: إذن.. قد تم بيع الكتاب.

بائع الكتاب: لم يتم بيعه.. ولكن.. أنت الذي أتيت متأخرا الرجل: انت شخص غامض ومجنون.. وسوف أحصل على الكتاب حتى لو وصل الأمر إلى مصارعتك الخلع نظارتك الآن.

بائع الكتاب: لقد صادرت الحكومة كل الكتب.

الرجل: (هممت).. مجنون.. أنت مجنون.

بائع الكتاب: مجنون.. نعم.. لقد قضيت عمري كله في كفاح مستمر.. وهذا علامة الجنون.

الرجل: قل لي.. أين المؤلف؟

بائع الكتاب: المؤلف؟.. مات أو لعله يعمل الآن في مكتب بريدي.. لا أتذكر أين هو الآن؟

وإذا قابلته لن يفكر بشيء

الرجل: افتح الصندوق.

بائع الكتب: افتح الصندوق؟

الرجل: افتح الصندوق.

بائع الكتب: أتود أن أتعرض للحبس وأنا في السبعين من عمري.. إن الشاحنة سوف تصل الآن.

الرجل: اسمع.. حركة المرور صعبة جدا.. وسوف تأخذ الشاحنة وقتا طويلا حتى تصل، لدينا من الوقت ما يكفي للحصول على الكتاب.

بائع الكتب: ما هذا التهور الذي يسيطر عليك؟

الرجل: إنه النسخة الوحيدة الباقية، سوف أزيل الشمع و الأختام.

بائع الكتب: إنك تهذر الشر.. عرفت ذلك منذ أن رأيته.. وتوقعت أن تكون شرطيا أو شريرا.. أما زلت تود الحصول على الكتاب؟

الرجل: نعم.

بائع الكتب: أعرف ذلك.. ماذا تعتقد عن ماهية المعرفة؟

(يقطع الرجل الشمع والأختام بالسكين).

ماذا تحاول أن تفعل.. تعطيم حياة الناس.. أليس كذلك؟

(يضع الرجل يده على قم بائع الكتب).

الرجل: تكلم وإلا سيكون الموت مصيرك.

(هممت.. يتوك الرجل بائع الكتب، ثم يقطع الشمع ويأخذ الكتاب.. ويضعه تحت مظفة ويذهب).

بائع الكتب: زبورع.. هناك عند النهر تحت الشجرة.

(يغادر الرجل المكان بينما يظل بائع الكتب في مكانه).

لقلق ريناس

للألباني ماكس فيلو

ترجمة محمد المزدوي

كاتب ومترجم من المغرب يقيم في باريس

وسهكون أكبر مطار في البلد.

يتوفر هذا الموقع الذي يوجد في مكان منخفض على مياه، إذ توجد بالقرب منه بعض الغدران الراكدة حيث ينمو القصب. المكان هادئ ويبعد عن المدينة، وكانت الطيور المهاجرة تحط فيه كي تستريح. وكانت بعض اللقالب تنبئ في الورش. ذات يوم ظهر طائر أبيض من بين طيور أخرى. اقترب سين وتعرف على لقلق. جلس على الأرض وطفق يتأمله. أدار اللقلق رأسه وبدأ يخصص باهتمام من دون حركة.

اقترب السجين من الطائر. حاول اللقلق أن يطير لكنه لم يستطع، فسقط حينها أدرك السجين بأن جناح الطائر منكس. سين كان خياطاً عادياً من العاصمة تيرانا، ولكنه كان يمتلك يدين خبيرتين. اقترب من اللقلق من الخلف وأمسك بعنقه وضمه إلى صدره.

عاد إلى الورشة مع طائره. أحاط بهما السجناء مكونين شكل دائرة ولم يتفوهوا بكلمة.

— سوف أصطحبه إلى العنبر. لقد تكسر جناحه، ولهذا السبب فهو لا يستطيع الطيران.

أخبر سين الشرطي المكلف بالورشة بقصة اللقلق. بواسطة بطانية قديمة من الزغب صنع عشا بالقرب من سريره وقام بتدبير اللقلق، الذي لم يصدر أي حركة مقاومة. حين جس جناحه اكتشف سين الجرح. استخدم بهضتين وشبنا من الصابون وقطعة من القطن. عالج هذا الكدمات، مرق إحدى قصصاته القديمة واستخدمها لتثبيت الجبيرة. من الغريب أن الطائر استسلم للعلاج. عينه، فقط، كانت تدور في محورها، مثل منفاق.

طيلة يومين لم يحضر سين إلى الورشة. كان يظل بالقرب من الطائر. أخذ زميل في السجن مكانه في العمل مع المجموعة. قام بتعميد لقلقه بـ«سبب». ثم كان يصطحبه إلى الورشة ويضعه بالقرب من إحدى الغدران. كان اللقلق كثيراً ما يلتفت لروية

لعلقتُ ملعقتي بعد آخر لقمة. مسحتُ صحنتي وأنهيته خبزي ووضعت الملعقة في كيس بلاستيكي. ثم وضعت الكيس في جيبتي. نهضت وخرجت متوجهاً، ببطء، نحو العنبر الأكثر قرباً من سور السجون. نحن في شهر يناير والثلوج زاد سمكها. وفي المنحدر يمارس جيزيم سيتوزي عادة صيد العصافير. كان يخدعها عن طريق فخاخ مطاطية. يترك لها بعض فضلات الطعام فيصيبها.

كان كل معتقل يمر بالقرب منه يخيفه. إذ أنه كان سيتوزي ضعيف العقل.

أقول له:

— أترك العصافير تنعم بالهدوء.

يرد علي، وهو يخرج عصافيرين مهتين من جيبه:

— سوف أطبخها في وعاء معلق، مصحوبة بالرز.

أعود إلى العنبر وأنا متفزن.

تعود إلى ذاكرتي قصة اللقلق «سبب». هي قصة بما تحمل كلمة قصة من معنى. لا أعرف أي درجة من الصدق تحتوي عليها، ولا أين يوجد قسم الكذب، ولكنني أصدق هذه القصة، كما حكيت لي أكثر من مرة. كم من مرة أتيت لي الفرصة لأسمعها من فم سجين قديم... لأن الوقائع حدثت قبل عشرين سنة في سجن ريناس. السجين خبتي يجد نفسه في هذه القصة. من حين لأخر أسأله عن بعض التفاصيل كي أكمل في رأسي هذه القصة الغريبة والمبهجة.

كانت الفترة فترة بناء مدرجات مطار. كانت عتابر السجن والورش قد انتهت. كان الأمر يتعلق بوضع الخرسانة، وكما نعرف أن وضع الخرسانة هو إحدى الأشغال الأكثر صعوبة وتسوء. يتوجب وضع الزفت ثم تدبيره. وهذا المدرج كان معمولاً لاستقبال طائرات الشحن العملاقة. إذ أن الروس افتتحوا خطاً لطائرات طوبولوف، وأصبح من الضروري بناء مدرج في العاصمة تيرانا. هو مطار عسكري ومدني في آن،

العمال وهم يشتغلون في المدرج. ذات مساء، وبعد ثلاثة أسابيع، قرر سين نزع الجبيرة، فقام الطائر بالانبساط. فتح جناحيه، حركهما ثم أغلقهما.

— لقد أصبحنا متعودين مع اللقلق. ولكنه سيظهر غداً. أسراب من اللقالق تمر من هنا، في اتجاه الجنوب، وسيستبعضها صباح البغد، طار اللقلق فوق السور وفوق السجناء، من السجن إلى المدرج. رسا هناك وانزلق في الماء.

بينما كان المعتقلون يستعدون للدخول، في الساعة الثانية، انطلق اللقلق، استشاط دوين أن يكلفه أحد. حلق فوق مجموعات العمال، مثل طائفة، واتجه ليرسو الأول أمام السجناء وحراس السجن. حين فتح الماريس الشباك، كان اللقلق أول الداخلين. ابتداءً من هذا اليوم، في الساعة السادسة إلا عشر دقائق، في كل صباح، يبدأ اللقلق في القوافة في نفس المكان بين المعابر. — كراك... كراك...

كان كل السجناء يعرفون أن ساعة العمل قد دقت. فيما يخص ساعة الانتهاء من العمل، في الساعة الثانية إلا عشر دقائق، فاللقلق يهب من خلال بسط جناحيه، يشرب قليلاً من الماء ويقترب من الورشة.

— كراك... كراك... كان السجناء متأكدين من أن ساعة الانتهاء من العمل قد حانت، إذ أنهم كانوا محرومين من معرفة الوقت ومن امتلاك الساعات. لم يكن اللقلق يخطئ أبداً. كان دقيقاً. ومن الغريب أنه لم يرحل، فقد قضى فصول الخريف والشتاء والربيع برفقة السجناء.

— الله هو من بعث به إلينا !

— إنه آية من آيات السماء !

— إنه يشعر بالطمأنينة معنا، وهذا يكفينا.

لكن شيئاً ما كان يصعد القوم من دون أن ينتظره أحد.

دخل اللقلق، كعادته، لتناول العشاء. كان كل العمال قد تخلصوا من آلاتهم والتحقوا بالصف. لم يعودوا يستطيعون الاشتغال في بناء الخرسانة. كانت تحدوهم الرغبة في العودة إلى المعسكر.

صاح فيهم أحد رجال الشرطة.

— عودوا إلى العمل.

رد السجناء:

— إنها ساعة الدخول، فاللقلق موجود، هنا، وقد بدأ قوفاًته.

صاح الحراس

— لم يحن الوقت بعد. عليكم أن تشغلوا أكثر.

كان جواب السجناء:

— أنتم تكذبون، إن هذا اللقلق بعث به الله إلينا، وهو لا يكذب أبداً.

بدأ الحراس يستعدون للهجوم لتفريق السجناء، ولكن السجناء قاوموا. جاء موظف الأمن السامي وجمع قواه من جهة والسجناء تجمعا في جهة ثانية مع اللقلق، الذي كان أنيقاً. وكأنما يتراش محكمة، في معطفه الأبيض، المعطف المقدس، وكان ثابتاً. بدت الصرامة على وجه اللقلق ولم يبدأ أية حركة. — انظروا إلى اللقلق، إنه لا يتحرك. ثمة شيء يصعد الوقوع، لا تبتعدوا، لا تعودوا إلى المنزل.

ظل الجميع في مكانهم، صامتين.

تجمع أفراد الشرطة في موقعهم. اتصل موظف الشرطة السامي بوزارته عبر الهاتف. كان ينتظر الأوامر. ثم أصدر القرار بإدخال السجناء إلى المعسكر.

حينما التحق كل واحد من السجناء بسريره، استقر اللقلق كعادته، بالقرب من سين. كان هذا الأخير ينظر إليه. اكتسح ظل، فيه كثير من اللغز، عيني الطائر الجميلتين. مرّ فصلاً الصيف والخريف، وبدأت أسراب الطيور تتجه صوب منطقة «ليزها» في اتجاه الجنوب، كي تقضي فصل الشتاء في المناطق الحارة.

ذات صباح، ظهر سرب كبير في السماء، بدأ اللقلق سبب يستعد للطيوان، وهو يرسم دورة وداع في السماء، قبل أن يلتحق بالسرب. كان كل السجناء يتبعونه بنظراتهم، وأنفاسهم تنقطع. ولكن الشيء الغريب هو أنه حينما اقترب من السرب انفصلت خمسة لقالق ضخمة الحجم كي تهاجمه. ضربه على كل الأطراف. لم يبد أن يفصل عن السرب، إذ كانت تحدوه الرغبة في الطيران معها. لكن اللقالق الخمسة واصلت ضربه على جسده، على رأسه وعلى جناحيه. وفجأة توجه نحوه لقلق ضخم وضربه على جمجمته.

بقي السجناء، وهم جالسون على الأرض، بجانب السياج،

أطباقنا، وفيه نستطيع أن نرى، بعبورنا الحقيقية، البطاطس والبصل والبطاني والطماطم وقطعات صغيرة من اللحم والدقيق والزيت والسكر والقهوة، أي ما يمتلكه الناس الأحرار. هذه الأشياء نادرة، بطبيعة الحال، ولكننا دائماً نرى شيئاً أو آخر. إذ هنا، في السجن، نحن في حاجة إلى أن نقارن أنفسنا مع الناس الأحرار. وكذلك مقارنة هذه الممتلكات بممتلكات الناس الأحرار.

ألمح المطبخ، وهو صغير هناك، في السجن الآخر، كنا قد شهدنا مطبخاً أكبر. هذا المطبخ ليس أكبر من علبه، ولكن في هذه الأوقات، لا يهتم أحد بتوسيعه، فتفكير كل الناس، هنا، يوجد بعيداً. سوف تعود إلى ديارنا. ولكن هذه العودة ربما ستنتظر سنوات. يتوجب أن نظل يقطين ولا نؤخذ فجأة.

لا يمكن تصديق ما يستطيع السجناء أن يتخيلوه. السجن هو ذئب، فيما يتعلق بالحرية. فهو يشتملنا من بعيد. أقول في نفسي: إنها نهاية السجن. أجلس على كرسي. ألمح سيتوزي وعينه اللامعتين. حين تكون بحوزته بعض المأكولات، يكون سعيداً. يدور في المطبخ ويثبث عينيه على الفرن. هذا الفرن، الذي نستخدمه لطبخ المواد الغذائية، كان عبارة عن عربة تم تكسيدها، نصفين، وقمنا بتلصيمها، حيث أضفنا إليها بابين ومخزناً؛ يمكن تشبيهها بقاطرة الفهيس. إنني أباغ. إنه يطبخ الأشياء جيداً. وحينما غيرون السجن، قمنا بنقله معنا، وبدرجناه. كان من الواجب أن يصل إلى غايته، ولم يكن من الوارد أن نتركه لسجناء الحق العام. إذا كانوا يريدون واحداً يشبهه، فما عليهم سوى أن يصنعوه.

رفع سيتوزي غطاء الفرن، وسحب منه قليلاً صغيرة. وضعها على الكرسي حتى لا تحترق يدها. كان يجده، يستروح، ويغذق بطرف لسانه. ودون أن يتركه الطبق يبرد، سحب من جيبه ملعقة، وأدخلها في القدر مصحوبة بتنهيدة. في وسط القدر، لمحت ساقى عصفر، مطبوختين وياستين. بينما كان الرز على الأطراف.

الثوم سيتوزي الرز، ثم التهم الحصفور الأول، في لقمة واحدة. استعاد أنفاسه، شرب جرعة من الماء، وعاد لالتهاج القطع الأخرى. أخبرنا لا يتبقى لا رأس ولا لحم من الحصفورين. لم يبق أي شيء في القدر.

مندهشين. في إحدى اللحظات أبصروه وهو يسقط بشكل مستقيم عليهم. تمدد جسد اللقلق وانفتح جناحه وتكسر، وطار بعض من ريشه، وانساب بعض من قطرات دمه، وهي تذكر بدم الرفاق الذين تم إعدامهم. اصطدم الطائر بالأرض، محدثاً صوتاً خفيفاً يشبه صوت كمان خافض. هب سين نحو الطائر، الذي كان مسجى من دون روح. التقطه وضمه بين ذراعيه، ثم وضعه في عربة. وقف كل السجناء أمامه، صامتين.

— إن السرب لم يقلبه بين أعضائه. لقد عرف نفس مصير السجناء. سجين «ريناس»، لقلقنا سيب. لا أحد يفكر فينا سوى الله، اله هو من يثب بك إلينا، أيها القديس.

انحنى على ركبتيه وقبل اللقلق، ثم أخذ مجرفة واتجه نحو القدير. قام بحفر قبر عميق، في مكان جاف، قرب أشجار القصب. عثر على حصيرة عتيقة، قام بتمديد جسمه، ضغط جناحيه اللقلق إلى جسده، ووضعه في القبر، مغلفاً بإياه بثوب، ثم وضع لوحين. نهض من مكانه، وظل على هذه الحالة، في صمت، ثم أهال عليه التراب أخيراً.

عاد السجناء إلى المعسكر من دون اللقلق سيب. بعد سنة أدرك سين أن اليوم الذي أتى فيه اللقلق، وقبول وصوله بنصف ساعة فقط، كانت الوزارة قد صممت على معاقبة السجناء. هذا العقاب تسبب في مقتل سجينين وجرح خمسة آخرين أثناء عوبتهم، فقد أطلق عليهم الحراس النار بدعوى إفشال محاولة هرب. بفضل هذا الطائر، الذي بعث به الله، فقد تم تحاشي حدوث مجزرة... هذا ما كان يؤمن به، يقينا، السجناء.

منذ هذا اليوم، ونحن نعيش الميوانات والطيور، التي تعتبر الكائنات الوحيدة التي تبادلنا الصداقة

في نهاية فترة الاستراحة التي تسبق تناول العشاء، قمنا من سريري، حيث كننا مضطجعين، تحت غطاءين. انتقلت هذائتي، وضعت على جسدي المعطف العسكري الأصفر المصنوع من جلد الماعز واتجهت صوب الشباك. كان ثمة ظلام بسبب الضباب، وكان مشهد الثلج يعطي بريقاً شفافاً ومشعاً. المنظر يبدو بريئاً، طاهراً، على أهدبة مواجهة المستقبل. كان ثمة كتعج بالقرن من السجاء، جلست عليه متأملاً.

استبد بي البرد. وقفت وتوجهت نحو المطبخ. حينما لا أعرف إلى أين أذهب، وهي حالة كثيراً ما تحدث لي، فإن خطاي تقودني إلى المطبخ. هو مكان يسود فيه العطر العائلي. فيه نهني

الهند الأوسط؛

من بحر العرب إلى خليج البنغال

خليل النعيمي

كاتب وروائي من سورية يقيم في باريس

ارتكاس الهندي على السؤال محوّر: أيعرف الجواب؟ أينكر عليك أن تسأله مثل هذا السؤال؟ أليكون إشماز من عدم الدقة؟ ألف فكرة يمكن أن تفجرها في رأسك الصغير، مرة رأس الهندي المتواطنة، وهو يبتسم بلطف، دون أن يتفوه بكلمة واحدة! ويخطر لي: لمانا فتشقد نحن العرب بإجابات ساخطة ومخيفة، على أي سؤال، حتى ولو لم تكن تعرف الجواب، وأحياناً، غير موجه إلينا، ولا يستحق، أصلاً، أي جواب.

كنّا الثنين! وبدأت أتوق إلى الوحدة، فأنا لا أقدم علاقة حميمة مع العالم إلا إذا جابهته وحيداً. وأصير أتمنّي الفرص للخروج.

للخلاص من هذه الثنائية «الجميلة»، وهي أخطر الثنائيات. كنت أريد أن أفهم بعض أبعاد الوجود، ووجودي الخاص، عبر مسالك الآخرين. لكن الهندي لا يتكلمون، وليست لصياتهم اليومية التي أراها، صدى!

من باريس حجزت في فندق في مركز المدينة. وعندما وصلنا رحبوا بنا، وأعطونا مقاما جميلاً. وصدف أن الفندق يواجه المستشفى المركزي في بومباي، وأنا هارب من الطب والأطباء. ذكرتني عائلات المرضى المرقومة في الحلاء، وفوقها تهم أسراب الذباب، بأهلي ومستشفى «الحسكة» المركزي، أو الذي كان يسمى، تبساً، هكذا. كنت أمر من قدامه كل يوم ذاهباً إلى التجهيز وأبياً منها، قطعاً عشرات الكيلومترات «المتراصف بعضها لصق بعض»! في هذا المستشفى الجامع الصغير المنفتح على القنطرة والبؤس، تداولنا، واحداً إثر واحد، دون أن يبرأ أي منا، ومع ذلك شفيْنَا. لم تكن تعرف أن الطاقة الحيوية، والمقاومة الطبيعية، التي هي أساس نظرية «داووين»، هي التي تكفلت بشفاء من بقي منا على قيد الحياة.

قررت، على الفور، تغيير هذا الفندق الجميل الرحب (تصوروا

في بومباي، هذه المرة، كنّا الثنين. تغيرت أحاسيسي، وأموائي. ظللت صامتاً، مثل حجر قديم، إلى أن بدأت جحافل النمل بالعبر.

في الطريق الهادر من المطار إلى الفندق، في «سيتي سنتر»، امتلأت عيوني بالصور والأهات. لكنني، لم أكن وحدي. كنت معها! وهو ما سيحيلني إلى القروي، أكثر، عندما أسجل ما أرى. ثمة شاهد «ليس من أهلها»، يسجل، هو الآخر، بعدسته الخاصة ما يمر بنا على الدوام.

بومباي هي القاهرة ممزوجة بكثير من البشر واللوات. يحيط بها بحر من العرب مثل قلادة تاريخية، فقدت، الآن، بريقها. لكن الألفة بين الكائنات والقاع، هنا، أمر لا نعرفه في العالم العربي المتكبر. أينما ولّيت وجهك تجد بشراً ساجدين، ناثمين على القاع، يحضنون الأرض بكائناتهم، وكأنهم بها يتبركون؛ يتمانقون مع «الواطنة»، ويلصقون القرب بأيديهم، وكأنه التبر لا يعتبرون القاع مدسنة، وإن لم تكن مقدسية، عندهم. إنها أساس تكوينهم، وهي «أم الحياة» في رأيهم. لم أر شعباً يمجّد القاع مثل أهل الهند!

ولأول مرة، يهتني السؤال: لمَ ترانا نسميها القاع؟ (واستطردا: القيعان، والمقعى، والمداس، والوطية، والواطنة، والوطي، و...) وكلها تسميات دونية (حتى لا أقول دينية). لأننا نعتبرها: قاع السماء! لكنها الأرض، قشرة الكوكب الذي نحيا عليه، والتي ستضمّ، دون ريب، جُلُومنا، دون أن نكون متأكدين من «ذهابنا» إلى السماء.

علاقة احتواء هي علاقة الهندي بالأرض التي يعيش عليها. علاقة تبجيل للأمكنة التي تحيط به، دون أن يتعبد في محرابها وعندما تسأله عن أي مكان تريد الذهاب إليه، سيهرأسه بلطف فائق، نافياً كل معرفة بالمكان. وكأنه يخشى عليه من نظراتك الشريرة. يهزم مرات ومرات، حتى لتكاد تحس أن ذلك المكان لا يوجد على سطح الكوكب الأرضي!

يجيء. أن تنظر إليهم، أمر يسعدهم، يجعلهم يحسون بأنهم مازالوا موجودين ومثيرين للاهتمام! «الحياة العربي الكاذب»، حياة اللاحتياج إلى الحاجة، لا يعرفونه! وكيف لهم بذلك، وهم لا يتدللون؟ وعندما تتحدث إليهم (حتى وإن كنت غير معني مباشرة بما يمنهم)، سيلفك اللطف الحاسم بغلافة من الود والاهتمام! فهم، على خلاف الكائنات العربية، لا يريدون أن تصيبك عدوى بؤسهم، ولا أن يستجلبوا هواك.

الشاعر المقيم في العراق «كايف سلطان بوري»، الذي التقيناه على ناصية الموت، في شارع المتحف الوطني في «بومباي»، يسكن، مثل «العمودي»، فوق حائط الرصيف. فوق هذا الحائط الضيق كان يترى مثل فارس على صهوة جواده، فارشا بعض الجرائد العتيقة، ومحاط بأصص من زهور. قال وهو يقدم لنا نفسه: «أنا شاعر، وأسمي هو. وغنائي هذا الحائط الذي أجلس فوقه، وعليه أكل وأنا، عمري تجاوز الثمانين، ومنذ وعيت وأنا أكتب الشعر، والعالم عندي قصيدة لم تكتمل، بعد!» وأبته يتسم فوراً، كاشفاً عن أسنانه الهمهمة، ومحدقاً في فضاء عيني الشغوفتين. لكانه عرف أنه أصابني في الكبد. فتلطم، واستكان حبيبا، وأنا أمد يدي إليه.

لا بد أن لفلسفة الحياة بعدها الحاسم في تكوين مثل هذه الذات. الذوات التي لا تعرف العجرفة، ولا العدائية، ولا الاحتقار (في الظاهر على الأقل). ونحن العرب، الذين ذهبت بنا الأمور مذاهب شتى، لنا وجه آخر، وعيون أخرى نرى بها الخارج دون أن ندرك ماهية دواخلنا! ولكن هل لذلك معنى؟ صرت أخاف من استعمال المقولات في بومباي! هناك صرت أتساءل: من أين ولدت في الذهن البشري تلك الميتولوجيات الأولى؟ من أي نحو نشأت أساطير الأولين، تلك التي ما زالت تجثم كالجبال فوق عقولنا؟ من أين إن لم يكن من الاعتقاد الراسخ (حتى دون برهان) بأن الكائن هو سيد الكون، مع أن الطبيعة لم تقل كلمتها الأخيرة، بعد!

عندما أتمتع في علاقة الهندي بالعالم وبالأرض، أدرك أن أساطيرنا الأولى لم تكن إلا «تأويلية، ومجردة». وهي كانت كذلك لتنعزل عن «عامية البشر» الذين سيتحلمون، مع ذلك، أخطارها وأضرارها. هي لم تنبع من القاع، وإنما هبّت من

في بومباي). وهكذا بدأت مسيرة ذلك النهار الهندي الحارق. نهار «قاهري» بامتياز من «ويست أند هو تيل» سننتقل إلى فندق في «كولابا»، وهو «الحي اللاتيني» في بومباي. حي شهير يقع على ضفاف بحر العرب، أو «بحر عمان»، كما يسمى أيضاً. ومنذ أن يحل المساء سآذهب إلى ضفاف البحر العظيم، منتظرا «مراكب ابن بطوطة» التي، لا بد، أنها مخرت عباب هذا البحر الأزلي، ذات يوم. لعلها، الآن، تشق الماء فتخرج؛ فألتقي «شيخ»، ليقص عليّ القصص والأمثال.

ليجملني أحب العالم الذي لي في كل مكان منه خليل. في الفجر، أيقظني الغربان. غريان الشجرة الألفية طيور سود عملاقة، تصرخ بنزق في سكون الليل الهندي، وكأنها تشكي بؤسها إلى الله. من يستمع إليها غيري، في هذه الساعة المتأخرة من الليل؛ ولم تراني أتقلب، كالمحموم، في سرير السفر المخيف؛ متى تشرق شمس الهند، واستعيد قدمي، لألج المدينة مصاحباً، أو وحيداً.

حيث رغبة الكتابة في نفسي مدة يومين، ولم أعد أطيق صبراً. أريد أن أبدأ علاقتي الكتابية بالوجود، علني أرتاح قليلاً، وأتحرر من كابوس الصمت القاتل. ومن قال لك أن الكتابة تحكي؟ بلى! أنا أعرف ذلك. فأنا ألك الكلمات عندما أرسما على اللوح. أمضغ أصواتها، وأضع صورتها الصامتة على الورق. أنا أتكلّم حرفاً! ألا تدرين ذلك؟ في «كولابا» سنعثر على مطاعمنا، ومقاهينا. سيبدو العالم أيقنا، وكأننا ولدنا فيه. سنضيق بلا خوف في زواياه. أشجار عظمى، وبشر كثير غبار وذؤابات. أناس من أعمار لا تعد، ومن أجناس لا حصر لها. كلهم يزحفون على القاع، وكأنهم بها يتحركون. يتمارون صمتاً، ويلحظون بعضهم بخفاء. من أين لهم بهذا السمت الغاضل، والحياة الذي يبدو أزلياً؟ بين هذه الجموع التي لا تكف عن التدفق والانتقال، ثمة من يرتجفون جوعاً، ومن يخطفون العلف منك قبل أن تسمح لهم بذلك. إنهم يملكون الحياة، ولك أن تتخيل الباقي.

بساطة الحياة، هنا، هي التي تستمر في إثارة الدهشة. يجلسون على القاع، وعليها يطبخون ويأكلون. يفسلون فوقها أدوات طعامهم، ويفتعلون. يفعلون كل شيء في العراق، بلا خوف. لكن نظرات المارة ليس شيئاً آخر سوى «تقمة المشهد» لا يهتمون بمن يمضي، ولا بمن يذهب أو

الاختلافات الكونية فوق بقعة محدودة من الأرض، والهنود حولي غير مكثرتين. لكنهم يشاهدون عرضاً مسرحياً عابراً وإن تخللته مشاهد تراجيدية. لكن العالم يقع في عيونهم التي بها يرونه، لا في «جوب الأخرين»! لا نحن لا نمتلك نفس الأحاسيس، وإن كنا نرى المشهد نفسه؛ لكن تبدو هذه الكلمات «سحابة»، مكررة، وخالية من الجدوى برغم تكرارها (وأريما بسببه). ومع ذلك علي أن أقولها.

على الرصيف الحجري الملاصق «لتاج محل هوتيل»، تنتشر أفخم المحلات التجارية الكوزموبوليتية، عارضة أفخر أزيائها، وأجمل مآلديها من ملابس وحلي.

حتى النظر العابر إليها يكاد أن يكون «مدفوعاً» وباللصق منها، تماماً، وعلى الحجر العاري تنتشر آلاف العائلات، وعدد غير محدود من البشر الذين يعانقون رطوبة الأرض وقذارتها. عليها يأكلون، وينامون تحت سماء «بحر العرب» المكشوفة للريح. ومن قدمتهم على أضلاع الاحجار العمياء يغازلونك بأعينهم المليئة بالرغبة في الحياة. يغازلونك بصمت، وكأنهم يخشون فتنة الكلام؛ بماذا، تراه، يكررون وهم يرونك تمر، أمامهم، باستسلام؟ وهل يسمعك أحد وأنت تردد في قلبك، باخفاق: أيتها الانسانية اللامعقولة إلى متى تظلين لا مبالية؟

من فوهة المحطة المركزية في «بومباي»: «فيكتوريا ترمينال ستيشن»، تخرج عليك الأفواج متدافعة كالسيول. هيئات لا أشكال لها. وأشكال بلا هيئات. الأقدام هي التي تعدد الحركة والسست. والأطراف هي التي تشير إلى وجود الكائن، وليس العكس؛ خيل الظهيرة الهندي يجعلك مضطرباً مثل غراب وكع في غير محله؛ يمررون بك كالنار، وكأنما تسوقهم الريح. ربح الجزيرة الشمالية، حيث نرات الماء الباردة كالقطر، تجعل الدموع تسيل. إلى أين تتراكم هذه الأقدام؟ ومن أي ماء تشرب هذه الفوهات المفتوحة على الوجير؟ وتحاول أن تحكي «لها»، فتلتهم الحركة العظمى لتلك الجموع النابتة من القاع، صوكت الصدي. لتلهم، وكأنها لا تريد أن تفشي سراً لا تعرف!

في طريقنا إلى «حاج علي»، وهو مركز إسلامي مشهور، وأحد معالم «بومباي» التاريخية، سنمر على جماعة

السماء، على العكس من الهندية التي تبدو حسية، مباشرة، ولا استعلائية. تفهمها الكائنات مهما كانت مراتبها، دون أن تكون بحاجة إلى وسطاء، أو شُرّاح، أو مفسرين. الحياة هي التي تصنع الأساطير (لا الفكر)، وهي التي تحددها، أو تبديدها، حسب الحاجة، حتى طابقت رؤيتها حدود الكائن الذي يمارسها بلا جهد، أو تكدير، دون أن يكون مضطرباً، لا لتأنيدها، ولا لتفنيدها؛ إنها هو. أما شُرّاح الشرق العربي (ويقية الحوض المتوسطي) الذين بدأوا مسيرتهم التأويلية بأمور الدين، وتجاوزوها، سريعاً، إلى الدنيا، ومن بعد، الفلسفة (التي هي بنت الحياة)، فقد أقاموا حصناً منيعاً حول كل شيء! هذا، كله، تراه في العيون الهندية المليئة بالبشر والسلام. وفي حركات الشفقين الهادئة البليدة. وفي غياب العبوس والتجهم. تلك الخصال التي تدثر الكائن العربي، وتحيطه بما يشبه الشلل السلوكي والمعرفي.

كولابا

في شارع «كولابا كوزوي»، في «بومباي»، كما يسميها الهنود، صار مقهىنا المفضل: «ليوبولد». خليط من البشر والتضاريس. لغات ووجوه شتى. أجناس الأرض كلها تلتقي في «ليوبولد»، ولا أحد يعرف أحداً. حركة مستمرة، ووجوه تتغير باستمرار. كائنات من شتى بقاع الأرض تلتقي بلطف هنا، وكأنها لم تبحر أمكنتها الأولى؛ لكن «مفهوم الغربة» صار ادعاءً كونياً بلا محتوى. وكلما كبرناه (الادعاء) نشعر أننا نبتعد كثيراً عن الحقيقة. عن حقيقة الوجود التي لم تعد تعترف «بالغربة»؛ لكننا لا نعرف أية حقيقة في الحياة قبل أن نتحقق. قبل أن يحققها أحد الناس، إن لم تكن نحن!

من «جيت أوف إنديا»، بوابة الهند، في مواجهة «تاج محل هوتيل» التاريخي، أخذنا المركب الدوار. مساء. أردنا أن نشاهد أضواء المدينة والآدماء. حولنا تطلق الهند بأديب، صامتتين. لم يكن ثمة ربح. كان الجو المسائي هادئاً وشخصياً. دار بنا المركب فوق المحيط، عارضاً وجوه المدينة التي لا تحصى. من الفكر تنق في الغنى الفاحش. ومن الأكوام إلى المرتفعات الأبراجية التي لا تعرف للتواضع. من الماء إلى البر، ومن الضوء إلى الظلمة. فضاءات إنسانية لا تتشابه وإن كانت تتجاوز مثل الديدن. كنت أتحرق من هذه

في الإنسان».

في الطريق إلى حيدر آباد !

من «فيكتوريا ترمينال ستيشن» سنستقل القطار الذاهب إلى «حيدر آباد». الفصل البشري الداخل والخارج من فوهة المصلة يصيب العقل الذي لم يتعود المشهد بالفيل والكساح. مئات آلاف البشر يتحركون، كالصواعق، صمًا. لكنهم المطر الذي يتهمر بلا رعد. ينظرون إليك بحيازة كاسحة. ولا يرون فيك إلا العالم البعيد القادم إليهم. لكن نظرتهم ليست عدائية، وإنما مؤاخية بشكل عميق. تعلم الهند، منذ آلاف السنين، على الغزاة والغامعين، وجوابي الأفاق، دون أن يخشوا منهم شيئًا. لم يترك أي عابر، ولا أي مستعمر، أثره العميق على الهند المعقبة، الهند التي ابتلعت هؤلاء كما تبتلع الأفعى الهائلة فرخًا قطا زغب. حضارتها العريقة كالمحيطات لا تخشى الأنهار التي تصب فيها حتى ولو كانت مليئة بالمكن. لماذا لا تكف عن هذيانك، وتتأمل هذه الوجوه المكسوة بالصمت والجلال. وجوه العابرين على أرضهم الأم: يا الله.

في «بومباي» أدهشتني الأشجار الهائلة، ذات الفصوص المجدولة مثل صفاير بدوية. الجذع، هو الآخر، ليس واحدًا، وإنما متوحي؛ إنه التفاف من عشرات، بل مئات، الجذوع الصغيرة، التي تتلوي لتتعانق بقوة، مثل عشاق صغار، مشكلة جذيعات صغيرة، تتحد لتشكل، في النهاية، جذعًا واحدًا متعدد الأصول، كالحضارات تمامًا. جذع أساسي عريض وقوي، وفي الوقت نفسه، لين (لتعدد مصارده) وطري. جذع يحمل أغصانًا لا حصر لها، تغطي مساحات هائلة. تحتها يعيش الناس، وينامون، ويسكنون، ويبنون لأنفسهم مآزر، وصبايات. إنهم كالطيور الكبيرة يرتقون أعشاشهم، تحت «ظلال الزيزفون» فوق أديم مهم الأرض، ويرعاية أحفهم الشجرة، ويعونهم تسع رؤية العابر، بلا أدنى! أما الريف الهندي فيبدو مشرقًا وجميلًا. السهول الفسيحة خضراء مليئة بالأشجار والنباتات. تعبر السهول الشاسعة أنهار لا حصر لها، تتفرق مياهها، في البعيد، مثل صفايح الفضة عندما تنعكس عليها الشمس. أفاق الأرض، على مرمى البصر، موشومة بحذبات خمر، تطلوها شجيرات

«المقطوعين»! وهم مجموعة من الشباب المبتورة أعضائهم بعضهم قطع ذراعًا، أو يده، أو ساقه، أو فخذ. وأحيانًا الساعد والقدم المتخالفتين. وأحيانًا الذراعان. أو القدم من جهة والساق من الجهة الأخرى (وما زلت أذكر، مرتعدًا، ذلك الطفل الأصم: المبتور الذراعين من الكتف! لكنه أكرت أخيرًا جانيًا، وأنا أراه، في معابد حيدر آباد، يتحرك كالدجاجة! سأذكره، مرات أخرى، فيما بعد).

أولئك المبتورين، القابعون على قارعة الطريق، تحت وهج الشمس وسطوتها، يثيرون الدهشة وهم يغنون راقصين، أو راقصين عاماتهم، على نغم الأناشيد الدينية العميقة الوجد. لكنهم يسبحون الرب الذي أبقي لهم بقية أعضائهم، وبالفصوص ألسنتهم التي لا تكف عن اللهج؛ ولكن من قام بنزع أعضائهم غير أولئك الذين أرادوا أن يجلوها منهم مصدرًا للكسب والاحتياج؟ وهل في الهند غاية لا تجد لنفسها وسيلة؟ في «حاج علي» كأنك في «الست زنب» في ديمشق، قبل عشرات السنين. جموع من الزائرات والزائرين، عذبيهم التاريخ الغابر، وكوتهم حرارة الإيمان والفاقة. «حاج علي» جزيرة وحدها. جزيرة صغيرة لكنها تقابل كل «بومباي» بأبراجها وخدورها. لكن هذه الجزيرة المرسومة في عرض البحر هي التجلي الأسسى لعلاقة الأرض بالماء، ولعلاقة الكائن بهما معًا.

بعد «حاج علي» سنزور المعبد الهندوسي: «جائين» تأمل. ستأخذنا الدهشة ويلفنا الدوار. المعبد الفارق، هذا بناء صغير، محدود الطول والمساحة، لكنه محشو بالمسامة والتاريخ. روعة الفن تتناثر منه مثل عطر يفوح من جدرانها صفايح أحجاره الناصعة البهاض تشهد على ثقافته ورسومه اللامتناهية الدقة تشير إلى ما يمكن أن يتكره الكائن عندما تستولي الرغبة العلوية عليه. صمت، وأفانين تملأ المكان. الفيلة المطهمة تحرس أبوابه الخارجية. أبوابه التي من الفضة والنحاس المزهر بالذهب. وأحشاؤه كائنات صامتة، لا تكف عن الصلاة. أية إنسانية أنجزت هذا الصرح الصغير العابر للزمن؟ كم من المآثر الإنسانية الخالدة لم يسعفنا الحظ برؤيتها، ومع ذلك ندعي المعارف والمساقيات؟ وفي النهاية، ليست العبادة، بالمعنى الهندوسي، كما تعلمني فنون هذا الصرح، إلا بلجوء الكائن إلى ذاته، باحثًا عن الألهي

حنفيات الطرق. تحت السماء يتعشون ويسهرون وينامون؛ عائلات عديدة الأفراد تتجمع مساء على العشاء في الطريق. تتجمع بحرفية ونظام. لكن فضاء المدينة صالة طعام علاقة منفتحة على العبث والليل.

أغربت الشمس عن الفضاء الهندي الشاسع، وتباعدت أصداء «مومباي» (كما يسميها الهندي الهنود)، وبدأ ضجيجها يخفت، مع أني لم أفارقها إلا منذ ساعات قليلة؛ ظل القطار اللامتناهي الطول ينود قاطعاً مسافاته اليومية التي اعتاد عليها. كان نور الغروب، أو انعكاسه الفخري، يتجلى في قبّة الكون مثل كرة من نار، وتبدأ نفوس في مقامك، وأنت تملئ الفضاء الشديد الضمرة، المبتل بالدماس. متى تعود قطبان أبوك إلى مراحها؟ تلك القطعان التي ظلت حلاً إلى أن تولاها الرب؛ وحدك، كشعر بالغربة والبعد عن المكان الذي صار، هو الآخر، حلاً؛ عن «جزيرتك» الحمراء المليئة بالبواقين والذئاب. سترسل عيونك الدامعة كرسً إلى آخر الأرض علك لتلقي بصور من أجيب، أقول من أجيب، لأنك لم تعد تم وثاقاً من شيء. وتلك هي أجمل اللحظات.

أحب الغروب عندما لا تحده حدود. عندما يترامى خلفه أنق العالم الثاني مثل سراب ضيف. ترى، متى اخترق هذا الحاجز المرئي، لأصل إلى ما هو غير مرئي في أعماقي؟ نوسان القطار يثور قلقي؛ أهي أهي القديمة توترني بين وسادتين، علقتهما علي حبل من الأحجار؟ توترني فوق مهد من الزل والقصيب، مخلق بخيوط من القنب الهندي، ومربوط بأعمدة من الحجر، على مشارف «الخابور»؛ لماذا لا يتوقف هذا القطار الزاحف مثل أفعى طويلة تجوب القاع. أريد أن أمزج قديمي على هذه الأرض، فقد حارت نفسي من الذكريات. أريد أن أمشي بقدمي الحافيتين على هذا التراب الأحمر النجيل الخارج من القطار. أي هند أخانة، هي هذه الجزاة من الكُن؟

ساد الليل، دفعة، منذ أن غربت الشمس. وصارت الآفاق الشاسعة كتلة من السواد. لكأنك في قلب منجم كوني. في هذه السهول القصية للرداء، لا يتدرج الظلام من الأفق إلى الغسق، بل يسقط دفعة واحدة، فوق الأرض، مثل خيال يحول عن ظهر، بقفزة، حصانه؛ العنمة الهاجمة بلا فواصل تجعلنا

قصيرة لكنها ثابتة. الفضاء خال وفسيح. فيه، تبحث عن البشر الذين خلقتهم في المدن الهندية، فلا ترى إلا بعض عابر يمشي الهوينى فوق خط الأفق، وكأنه أفاق من نومه الأبدى، للتو؛ أية آلهة طيبة أعطت الهند كل هذا الجمال الثرؤبي؟ كل هذا الغنى البري؟ ومن يحافظ على هذه الثروات البيئية التي صارت الإنسانية تفتقدتها في كثير من بقاع الكوكب الأرضي؟ من، غير أهلها الذين يبعدونها؛ أما زلنا نتعجب لماذا تكون آلهة الهنود على مستواهم؟ الآن، قد ينشرح بعض الفموس الميتافيزيقي، بسبب هذه الطبيعة المحافظ عليها كالجواهر.

في القطار المنطلق إلى «حيدر أباد»، كأننا في مقهى كوني، والعالم يمر أمامنا. جبال وسهول وأشجار وأنهار. خلاء عارم مليء بالضوء. أكداش من العشب القديم، ونباتات شتى تلون وجه القاع. طيور بيض تبتخر أمانة وأنيقة، لا أعرف لها اسماً، تنقل قدماً بعد أخرى، ماشية برصانة، مثل مختار الجزيرة القديم. لكن عليها أن تقيس المسافات اللامتناهية التي لم تقيسها، بعد؛ طيور بيض تمشي بأبهة مثل ملوك يستعرضون الكون؛

من أين للهند بهذه المخلوقات المبيعة؟ وهذه التلال البركانية التي تواجهنا، باستعلاء، ماذا تريد أن تقول؟

«مومباي»

او «بون باي»، أي الخليج الجميل، كما سماها البرتغاليون، الذي تعودوا على تبديل أسماء الأمكنة والناس عندما بدأوا رحلة استعمارهم للعين، هي مجموعة من الجزر، وعددها سبعة، تواصلت على مر القرون إلى أن غدت واحدة. تقع على شاطئ «بحر عمان»، أو البحر العربي. وهي، مثل «نيس» على الشاطئ اللازوردي، تقوم حول خليج نصف هلال (مارين دراين). وهي تعتبر قبلة انفجار ديموغرافي. فيها يتساكن الأثرياء والبؤساء دون أن يلتقوا فعلياً؛ في المساء تأخذ المدينة كل روعتها، وتبرز متناقضاتها. فناطحات السحاب تجاور الأحياء البائسة، والبنابات القديمة ذات الطابع الفيكتوري تقوم بجوار أبنية القش والصفوح. وإلى جانب من يسكنون «مكاناً»، يخرج في، المساء، من لا يسكنون أي مكان. فيملأون الأرضفة والساحات، يقتسلون بالأموه الجارية من

نتحيز الرؤية، قليلاً، قبل أن نفحص إحصارنا، وكأننا أصبنا بعمى اللون المفاجئ؛ جمال الكون الذي كان يركض خلفنا، قبل قليل، اختفى كله مع صرامة الدماس الذي جُلل العالم. لم يعد ثمة في الفضاء بشر، ولا شجرة لا سهل ولا جبل. عممة متجانسة خيمت، فجأة، فوق الأرض. هل كان ثمة أرض قبل قليل؟ وأتلمس عيني نابهاً فيها، باحثاً، عن صورة الأرض التي بادت!

تفلق أبواب الكتابة في الليل، مثل أبواب العين.

- نمت قليلاً؟

- نمت متقطعاً.

- هذه هي حال النوم في الحركة.

يقول الهندي، تاركاً لبصره حرية اكتشاف اللحظات. ولا أجد في خزانتي الفكرية ما يلائم الجواب، فأدع الصمت يتبدد في ضجيج القطار. أصمت كثيراً وقد ملأتني الرغبة في الكلام؛ أفكر: يخترع الرحالة لنفسه شيفرة لفك علاقاته الغامضة مع نفسه، ومع العالم. الموسيقى البصرية هي التي تقود خطاه عندما يسافر. نحن لا نرى المكان نفسه مرتين (هيراقليس والنهر)؛ لكننا يمكن أن نمر به مرتين دون أن نراه. وهنا تكمن الكارثة.

في الفجر نصل إلى «حيدرآباد».

في هذه المدينة المقدوفة في أواسط الريف الهندي، سألتقي بهدينتي الأولى: «الحسكة»، قبل خمسين عاماً من التاريخ. على أطراف الحصاد، كانت، ونهر «الخابور» يشقها في المحيط. نهر تلونه الأمطار الغزيرة والأوحال التي تنقلها حوافر الغيل والبهال. كنت أسبح في مائه «مرتين» ماسكاً ذيل مهرتي الدهماء، وهي تنحر الماء السريع بصدرها العفيل، وكأنها تناكحه. مهرتي التي خطفها أبي من جبال «طوبوس»، وهو يبادل التمر بالشعير. إيه! أقف في بكل الفجر مستنكراً المشهد، ومستحضراً أرواح من ماتوا! سلام! وتستنكر الصوت «سلوي»: على من تسلّم؟ وقبل أن أقول شيئاً (وهل لدي ما أقوله) يخطفنا الهندي الذي أوقف للتو صراخ محركه، قائلاً: هذا أفضل فندق في المدينة، مستراً؛ يلي! أقول له: لكنها تعارض: لا. لا أحب هذا المكان. ولكنك أضحك من لحال. لكن الهندي صمّج، فصمت، أنا الآخر. ما أحلى لصمت! يا الله. أريد أن أرى مدينتي من قريب، ومن بعيد.

لماذا لا أطلب منه الدوران على الفنادق والدور؟ فيستجيب على الفور من أجل حفنة من الدولارات.

مدينة مسطحة، ومبثوثة فوق تراب أحمر غزير (مثل كل المدن التي بدأت إقطاعية)، حيدر آباد، شوارعها قدرة، ومحبوثة بالروث والزبل والفبار. التفتك والبلاستيك بشكل هيكلها المتداعي، أو الذي يكاد. أهلها سمر، وجوهم محروقة لا من الشمس، ولكن من امتزاج الوهج بالفبار من ترسب هذين العنصرين على جلودهم مثل مطر لا مرئي، ومع ذلك لا خلاص منه. ليس للناس، هنا، مثل «أهل الحسكة»، ألقي شكلي. ولا يمكن للغريب أن يميز أحداً عن أحد. نساؤها محجبات وكأنهن خرجن للتو من أعماق «المحيط العربي»؛ انسجام الأشكال، وتماثلها هو الذي يئني بتفاهة المدن ومحدوديتها. هو الذي يقول أن هذه المدينة، مثلاً، لا تحب الغريب؛ ولكن أي فندق يمكن أن يحتوينا في مثل هذا الفجر المنبثق من أعماق الكون؟ لنواصل! أقول للهندي الذي استمرأ للعبة، فبدأ يدور بنا، ويدور، مؤكداً: مستراً سنلقي لكم مكاناً يناسبكم. لا تقلق. لا لا خوف علي من القلق، مستر تابع! وفي الضحي العالي، بعد أن تعبتنا من الحركة والضجيج، يعود بنا الهندي (وقد تضاعف أجره مرات، ونحن بخبشنا المدينة)، إلى الفندق الذي احتقرناه، لنصحب، بسعادة بالغة، آخر مكان ظل خالياً فيه، قبل أن ننطلق، من جديد، إلى المجهول.

قلعة كونكوندا!

قبل كل شيء سنزور «قلعة كول كوندا». وهي «شيء عظيم»، تشبه «أختها» في المذهب: قلعة علوم، التي بناها وأسطرها الحشاشون. «كول كوندا»، هي الأخرى، جبل-قلعة. مساحتها تعادل مساحة مدينة من مدن البر العربي. أحجارها صم، هائلة الحجم، كثيفة التركيب. رؤية جدرانها، وحدها، توحي بأن وراء تشييدها «مبالغة كونية»! أنشأها «قطب شاه» سنة ١٥١٨. وجعلها عاصمة مملكته. وخلفه عليها «جامشيد شاه» عام ١٥٤٣. ومن بعد، تعاقب عليها شاهات وحكام كثُر، أكلهم الدهر، ولم يبق منهم إلا الصدى. وأكد أزعم أن اسمها مؤلف من كلمتين: كول كوندا. وربما كان معناها: اللورد الجوري؛ ففي ساحاتها،

شيء! «إلى؛ من أجل الهبوط زحفاً (ولا أطول فترة ممكنة) على سُلّم الحياة النازل إلى الجحيم: جميع الحياة اليومية الذي لا يحتمل.

أعداد لا تحصى من «الطرايطير»، تغزو شوارع المدينة، تبث في فضاءها فساهم المازوتي الخانق، وضجيجها المعدني المشبوه، لكان مهمتها هي التلويث لا نقل العالمين! وترهاها تختلط بلا فواصل، مع جموع البشر النحال الذين تصبهم يَحْصُونَ القاع، لا يمشون عليها! من أية نقيّة من الأرض خرج هؤلاء الناس؟ ومن أين لهم بهذه الأكوام الهائلة من المطاط العتيق؟ ولمن سيبيعونها بثمن بخس؟ أكوام لم أر مثلاً إلا في عاصمة السنغال «ذكار» ما يثير العجب هو الإلحاح في عرضه، ومحاولة بيعه، حتى لمن هم بغير حاجة إليه! وفي النهاية، أوليست التجارة هي خلق الحاجة إلى ما لا يحتاج إليه الناس؟

«حيدر آباد» هي مدينة «البؤس السهولي»، بامتياز إنها لقبة الاقطاع الذي ولّى، كما هي قرى الجزيرة في سوريا المثقلة بالتاريخ. في هذه المدينة الهندية تطبيق التعاليم الإسلامية في كثير من نواحيها، مثل: تحريم الخمر، مثلاً، والحجاب الأسود الذي يجلب نساءها، وحتى البنات الصغيرات يلبسن باحتشام كبير. وفي مقاهيها التي تشبه إلى حد بعيد، مقاهي «الرقعة العتيقة»، قبل عقود من الزمن، لا يجلس إلا «العُجُول» يحسبون المشاي الأحمر اللخني (شاي الجزيرة)، وهم يتماحكون فيما يجهلون! ولذا تبدو عليهم سيماة الموت الفكرية والعاطفية الذي لا مثيل له إلا في كثير من المدن العربية المحمّلة، أو التي كانت هكذا بالنسبة لمن ولّد، مثلي، في أوائل القرن الماضي. وحده، القمر يهزأ من غبار البؤس في «حيدر آباد».

في «حيدر آباد» لا وجود لشيء اسمه: المسافة! السيارة تلتصق، تماماً، بالأخرى. والطرايطير التي تتكدّس داخلها الأغراض والكائنات تتلاصق مثل زواحف معدنية صُفر الجلود. والناس، تبدو كتلة متماسكة لا فراغ فيها، وكأنما خيط بعضها إلى بعض بخيوط لا مرئية. ولا يمكن لك عبور الرصيف قبل ساعة من الانتظار، إلا إذا غامرت بسلامتك. إنه الهجوم الكاسح لبؤس الوجود الذي فقد معنى وجوده فوق

وفي الفضاء المحيط بها، لا ترى إلا الأجمات التي تغزوها الورود، وبخاصة، «شقائيق النعمان». ولم لا يكون هذا هو اسمها: «قلعة شقائيق النعمان»!

مدخلها الرئيسي يدعى «بوابة الصدى»؛ فكل كلام أو حركة يقوم بها الزائر، أو الداخل، أو غير المرغوب فيه، يتردد صداها، أو صدامها، في الأنحاء بقوة. لكان هذا الفن المعماري الباذخ فعل قصداً لتفادي «المحظور»، غير المنظور. لكان السمع هو الأداة الأساسية لحماية شاه قطب، وأتباعه، حتى من براعم الورود.

أزاء هذا الصرح الذي لا مثيل له، من حيث الروعة والاتساع، تقف مشدوهاً؛ لكان الحياة تفقد أحياناً معناها لولا العثور على مثل هذه الروائع؛ وتتساءل باضطراب، وأنت تكاد ترتجف من الانفعال: إن يمكن للكانن أن يحيا دون أن يرى هذه الآثار الإنسانية الخالدة! تتساءل: أين كانت الحياة تختبئ قبل أن تحط هنا، وكم عين بكت وهي تراها من حرقلة الشوق. للتراث نوع من الخلود. ويقاؤه رغم القرون يجعل الرائي يفتت لهفة وتشوقاً

قلعة ترقى إلى السماء فوق سهول شديدة التسطیح؛ لكانني في تلال الجزيرة، وجبالها. قلعة «محددة»، وسهول ممتدة على مرمى البصر، بلا حدود، أفران متعاكسان، يشهدان على روعة الوجود. الشمس هنا، هي الأخرى، تشبه الشمس في «الجزيرة»، وعندما تتشابه الشمس يفدو الوجود واحداً. لون الحجارة الأتق، ووجهها الأخرش من شدة الغبار والحرق، واستواءاتها اللانطقية، تنبئ عن قسوة الحياة. في «حيدر آباد»، لا تشع أنك في «مدينة»، وبخاصة عندما تكون في «مركزها»، في المدينة الأم التي نشأت حولها محيطات جديدة من المدائن والأعاصير. إنها «مُتَّحِدَةٌ بؤسي» لا مثيل له، منتشر بلا هيبة على سطح القاع. منه، يخرجون عليك أفواجاً. سود الوجوه، وكأنهم نَفْذُوا للقر، من منجم مهدود. قلقوا الأجساد، مثل الغضب البابس في سهول الجزيرة عندما يَفْشِي للعجاج. تحس أنهم وصلوا إلى «قعر البؤس» الذي لا مَهْوِي بعده، ففي الهند العجائبية، كلما نزلنا درجة في البؤس، وجدنا أخرى أحط منها. وهذا نحن في درجة «البؤس الأسفلتي الشامل ذي النزعة المتفانية من أجل لا

يفعلون. الرهبان شباب طلقاء، سحبو الوجوه، جميلو الأجساد، جلودهم مدهونة بالزيت، يتحركون شبه عراة بأناقة ولطف، مثل حبيب يقارب حبيبه. يتموجون فوق الرقيم، وهم يطربون المرمز الصقيل الذي يسبحون فوقه. أي تراث ساحر ومكار هو تراث الهند!

من المعبد، سنحدر نحو بحيرة «حسين صفار» التي تفصل بين «حيدر آباد» و«اسكندر آباد»، المدينة التوأم، في قلب ماء هذه البحيرة الرائعة ينتصب تمثال «بودا» الشهيدي، وكأنه يؤكد أن الماء ليس مصدر الحياة، فقط، وإنما الاعتقاد، أيضاً (لنتذكر: طوفان نوح، وموسى والبحر وفرعون، ويونس والحوت، وزمزم و...)، على كورنيش البحيرة الدائري تقوم مزارع الورد والأزهار، وتزين التماثيل والاستراحات فضاءه، ويختلط الماء بالفضرة الشديدة اللون، ليكافح التلوث الهاجم من كل البقاع. وسيفتحني مشهد المدينة الزبلي الذي كان كابوساً بلا رحمة. سأغسل أنفي ببعض الهواء النقي الخارج من صليل الماء، وسأنتفض مثل غراب بلبل، لأتخلص من الزنقة والنقانة اللتين التصقتا بي (بنا)، عندما كنا نجوب المدائن. وعلى شاطئ هذه البحيرة-النعمة، سيفسل الضوء الغامر عيوني التي اعماها ضباب الهوس. سأرى «حيدر آباد»، أخرى، لم أكن أعلم بها، ولكن بأس نهاية!

في الطرف الآخر من «حيدر آباد» سندخل من باب «شانينمار». وهو يشبه قوس النصر الباريسي بروعته، وجلاله. بالقرب منه: «مكة ماسجيد»، أو جامع مكة. وسندرك بسرعة أن العالم لا يتغير كثيراً عندما لا تتغير المعتقدات. حول الجامع الهائل يتزاحم البشر والأحياء الأخرى. الدكاكين القشبية متلاصقة، تعرض بضائعها بلا حيلة على الطريق. الأقمشة والفواكه والفطر والغلال والأحذية والبلاستيك والحديد والقبعات والطراقي والعميدان والكبريت وأشياء أخرى لا أعرفها، كلها، تترامى أمام البصر غير المدقق، وكأنها تنادي عليك. وفجأة يترك الناس أغراضهم ويبدأون الهولرة نحو الجامع الكبير الذي لم يعد فيه مكان. فيصطف الخلق في الباحة مثل جنود جيش نظامي يستعدون أمام الرب. «حيدر آباد» جزيرة إسلامية في قارة هندية، وعليك أن تتخيل الباقي.

الهند ملل ويحل. ديانات وإعتقادات. بؤس وغنى. كمية هائلة من الحاضر والتاريخ. أما هذه المدينة، حيدر آباد، فتكاد أن تكون «رقعة وحدها»! في «يومباي»، مثلاً، ينتقل الهوس بالألوان الخالية، وفي بسمة الثغور الجاهزة حتى في «أحلك الأوقات»، الأحمر والأصفر والبنفسجي والزهري تجعل من الهوس أمراً «فولكلوريا» مع أنه لا يمكن أن يكون كذلك. ومرور الكائنات الملونة يضيف على الوجود بهجة، حتى ولو عابرة. لننتذكر أن لباس الحزن عندنا أسود! وهو لون يجعل العقل يتوقف عن الفاعلية، وحتى عن الانفعال. إنه لون السكون القاتل الذي لا يهب للمرح، ولا الحركة. وحيدر آباد هي مملكة هذا اللون الذي يصاحبه البني الغامق فيزيده وحشة وعيوساً.

بعد «غُل كُندا»، سنحاول أن نغير الأمكنة والأزوال. سنذهب إلى مَرَبِّ «بيريامندير»، في هذا المعبد الرائع ذي الرخام الأبيض الجميل سيسبقك الترحيب، واتساع الرؤيا: «مفتوح لكل المتعبدين»! هو ليس لمتعبد دين غير، وإن كان معبداً مذهبياً. وليس فيه استثناء لدين أو عبادة حتى ولو كانا نقيضاً. وهل يمكن أن نتحدث، في مثل هذه الحالة، عن «نقيض»؟ النقيض لا يتحدد بمأهيته، ولا بما هو عليه، وإنما يحدده الذي يرفضه، وأحياناً كثيرة دون سبب وجيه. وهنا، لا سبب للرفض، كما تعلن البسلة المرقومة على المدخل. وقريباً منها، نقرأ جملة أخرى: «من يرى شيفا في اليوسام والضغفاء والمهلين فهو من أتباعه، ومن يراه في «الصورة» فقط (يقصد، كما أظن، في صورته الكثيرة المنتشرة في الأمكنة والساحات)، فهو لا يعرف من الإيمان شيئاً»! مقولة رائعة توحد بين الواقع والعقيدة، بين الإيمان وموضوعه، بين الكائن والإله. إنها ديانة وصل، لا فصل، إذن. وهم لذلك يمثلون ألهتهم، ويصورنهم بشكل متكشف وبسيط، بلا تفخيم أو تهاويل، حتى ولو كانت في أفخم المعابد والقصور. فلسفة حياة أخرى للهند.

دخلنا حرم المعبد معهم. وأقاموا صلاتهم دون حذر أو تزمت أمامنا، ونحن لا نصلي. صلاتهم: غناء وأذكار وأمازيج. موسيقى هادئة وتمتمات سخية. حركاتهم منسجمة مع تنوع المرمز الجميل. لكنهم يرفضون كي تتمتع الآلهة بما

قطار «بهويانسوار»!

في القطار الذاهب من حيدر آباد إلى «بهويانسوار»، تسافر مدينة بأكملها. الناس يستعملونه للسفر والعمل والنوم ومكلم ومقهى. أيضاً. ستأخذهم في الراحبة بعد الظهر، وعلينا أن ننتظر حوالي ٢٤ ساعة من الهزهزة والارتجاج قبل أن نصل إلى محطتنا القادمة: «بها نشاور»، مدينة المعابد والأساطير.

في القطارات الهندية، الناس أهل؛ فيها ينامون ويأكلون ويغتسلون، ويبدلون ثيابهم، ويتعارفون. في السابعة صباحاً، أفق وأغتسل وأبدل ثيابي وأحس نفسي جديداً. ومن الشباك القطاري العالي، ذي الحركة السريعة التي لا تهدأ، أقابل ألوان الأرض الخلابة التي تمر، برقاً، أمامي: صباح المهر أبته الهند؛ أردد بصوت عال دون أن تسمعي الهضاب الضخمة التي تحد الأفق. ولربما. وأعود لأجلس على الشباك، متأملاً، متعة عميقة، فضاء الريف الهندي الذي يمر أمامي، وكأنني ملك يستعرض القاح؛ مساحات خضراء لا حدود لها، وفيها ذات تربة عميقة الحمرة، خللاء تتجاوز الأفق كثيراً، ولكن لا قبائر؛ ظهور بيض صغيرة ذات أشكال غريبة وأحجام ضئيلة ترصع وجه الأرض مثل دُف ثلج منسية.

صباح كوني مثير أحسد نفسي عليه. أتمتع فيه بروية العالم من زاوية جديدة. أرى الكون يمر أمامي مثل أسراب الطيور فوق تلال الجزيرة: «تل بيدر»، «تل براك»، «تل غزال»، و«تل السنجق»، و«تل تمر»، و«تل كرخاله»، حيث مشيت حافياً فوق أشواكه وزاياه. الآن، مختبئاً في جوف الحديد المسرع، ماذا أرى من العالم، سوى الصور المرمية في الخلاه، وقد دسّته، من قبل، بقدمي الماريتين؟ أشفق على نفسي من الجهل المتأصل فيها، وهي النائمة إلى أمواج جديدة. مع ذلك أحس بالسعادة تسري في عروقي، وأنا أتابع جريان الكون المعاكس لي. تخطر لي أشياء كثيرة، وأنا أناطب نفسي صمتاً. إنني بحاجة إلى فضاء جديد لتجدد، لأعرف أين أضع قدمي، أين كنت أضعهما من قبل. وما كل ما يمر يسراً هذا الصباح الفائق أحسنني على حافة الانهيار، مثل من يلتقي حياً مفاجئاً، فيكتشف كم كان تغييباً من قبل! الكلام لا يعني، أحياناً، ما يقول!

في الطريق إلى «بهويانسوار»، نمر بقرى من عصور أخرى، بيوتها من القش والقصب، وأناسها كأنهم الأروال اليمنية المرتسمة في الأعالي. محابدها قزما، ملونة بالأزرق والنحاسي، ومفروسة في قلب الحقول. لا يؤمها أحد سوى الطيور المتنازعة على الهواء. الدور المبنية من الوحل والقصب على شكل قباب منخفضة، تذكرني بقباب الآشوريين في «كئب تل تمر»، على ضفاف نهر «الخابور»، في جنوب الجزيرة السورية. لكم تشابه الانسانية حتى عندما لا تتوقع لها أي شيء!

«بهويانسوار» أقدم مدينة معبدية في الهند، بل وفي آسيا، كما يقال. وهي الأخرى مدينة سهلة قريبة من انبساطات خليج البنغال. وهي عاصمة إقليم «أوريسا»، في وسط الهند الشرقية. المدينة بحد ذاتها رثة وعتيقة. والتوسع هنا لا يشكلون هامشاً. إنهم متن المدينة بامتياز وهم لا يخفون من حالهم شيئاً، على العكس هم يكدون أن يتاجروا بها. بزهم هو سطفتهم الوحيدة التي يهرضونها أمامك لاستدرا عطفك، أو لإثارة بأسك، أو لغت انتباهك، أو لكي تلقى نظرة عابرة على هياكلهم، حتى ولو لم تعظم شيئاً. وأحياناً، يستدثرون عدائتك الكامنة، وهم يتملقونك بالحاح كالزناهير أنفكر الصبي الأصلم: المقطوع من الإبطين، وهو يتحرك كالدجاجة صارخاً بي: ألا تراني! رافعاً جذم كتفيه إلى الأعلى بحركة خرقاء تثير اليكاه. ولقد بكيت، فعلاً، ولم أعطه شيئاً، بسبب العدائية التي تقدح في عينيه، وهو لم يتجاوز من العمر بضع سنوات!

على قارعة الطريق، في الشارع الرئيسي المليء بالفقارة والتراب، يجلس رجل ضئيل، ملفوف الجسم بخرق من الرأس إلى أخمص القدمين. يجلس مترعاً فوق التراب وكأنه في فراش أمه. يبهده صناجحتان من معدن رخيص يلطم الواحدة بالأخرى، بحركات عصابية رتيبة. صانعاً موسيقى معدنية بلا هوية، يعيد على أنغامها أغنيته المسكونة ذات الكلمتين: «أه بابا! أفق فوق»، بالقرب منه، طويلاً دون أن يحفظ بوجودي، أتأمل عن كثب: رأسه ملفع بكيس صرغي أسود. نظارتاه خفيفتان خضروان بارزتان عن وجهه. حجمه الحقيقي لا يتعدى حجم صبي في العاشرة من عمره،

تتابع المزارات، إذن؟

في معبد «سكون تامبل» ذي البناء الأبيض الجميل، المبني وسط المزارع والحقول المحيطة بالمدينة، أدخل مع الداخلين، ومثلهم أتربع في الفضاء الشديد الروعة. انتظم صامتاً حول أعزاف الموسيقى الهندية اللامسة للروح. الكاهن الأعظم في قفصه المظلم بالزينة والأساطير، يتربع، هو الآخر، صامتاً وجليلاً. عيوننا عليه، وغيونه لا ترى أحداً. إنه يرى الأعلى! يرى الرب حسب تماثيل الصوفيين. وأنا أحلق فيه، أريد أن أقرب من قلبه، ولكن هههات! مع ذلك يحركني شغف بهي يدفع بي إلى التروي من قسماته الجليظة. عم كنت أبحث في ذلك الوجه الضائع في أثر الكون؟ وكان يكتفي أن استدبر لأرى كاهناً آخر بلا تعاطف، ولكن لا يقل عن الأول شأنًا. وهذه المرأة السمراء اللامعة، ذات العيون البهية، وهي ترحف مثل غيمة في رفاق الكون، لتتركب بين يديه «دون أن يرف له جفن»، من هي هذه المرأة الحلال؟ وعم تريد أن تكفر؟ شعرها الأسود الطويل، ذو اللعنة البارقة، هو الذي يبدأ ركوعه للامتناعي، أولاً. لكأنها كائنات: شعرها، وهي؛ لكنه لا يرى الفرق بينهما. أو هذا ما أراه أنا؛ ولا بد أن أكون على خطأ. وشيئاً فشيئاً، ألف الجو والمكان. وأبدأ بتغيير «مجالسي»، وأعدنها، مقرباً من مصدر السر، حتى أصبح أخيراً، في مواجهة الكاهن الجليل، ذي الوجه المليء بالمعز والتزيين، وفلادات الوجود الصارخة الألوان تزدلي، مثل قلاند الاعتراف الأخير، من عنقه. أحاول أن أفهم عن قرب ما لم أدركه عن بعد. لكن المسافة ليست مصدر معرفة، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بالخواص. بخواص الكائن الأساسية التي تميزه عن الآخرين.

«لينغاراجا»، هو أقدم معبد في مدينة المعابد والتهاويل: «بهر بان سوار». وهو أكبر معبد فيها، أيضاً. بُني في البدء من أجل الآلهة. «شيغا» و«فيشتو». وصار يحوي إلى جانب المركز الرئيسي، معابد أخرى للآلهة الآخرين، ومنهم: «بارفاتي»، زوجة «شيغا»، و«غانيش» ولده ذو رأس الفيل، والآله الثور «خاندي»، و«غارودار» الإله الطير. ولهذا المعبد الخرافة برج عال، رائع الهندسة والتصميم، وهو منحوت بدقة أسطورية، حتى تظن أن تعاريجه من خطوط الحرير. ويقال أن الأرض انشقت عنه، وخرج من قلبها (ولدت)

وهو يتجاوز الستين. ويبدو لمن يهتم به أن الصوت الخافت الرتيب الذي يصدره أكبر من هيكله الإنساني! أليكون وعي هذه المزية دفع بها إلى أقصى طاقاتها؟ ما هم! سيظل يردد طوال الليل: أه بابا! أه بابا! دون أن يصيبه الملل، أو يرتجف صوته، ولو مرة. لمن تراه يغني بمثل هذا الشغف الملوث بالغبار، دون أن يمل من التفكير؟

في «بهوبانسوار» خجلت من التصوير! خجلت من تصوير البشر، فاكثفت بتصوير الحجر. خجلت من تصوير اليوس الإنساني جاثماً على القاع مثل قشور مرمية، جاثماً تحت جدران المعابد الهائلة الروعة. كائنات تحسها بلا عيون! وليس لها إلا فوهات تلهج طلباً للعيش! كائنات لا تمشي، وإنما ترحف مثل أحياء بدائية (أولية) لا أطراف لها، ويصعب تحديد قوامها. ترحف فوق أكوام القذارة والمزابل المتناثرة حول المعابد، وفي الطرقات، وكأنها تتعاضد معها! وقفت مذهولاً مساء ذلك اليوم (وكنا قد وصلنا المدينة قبل ساعات) أمام أبواب المعبد الذي يضم في أعضائه ثمانين معبداً؛ معبد المعابد الهندية هو هذا الصرح. وتعدد الآلهة لا يعني لهم إلا كثرة الزائرين. ولكل إله. أية إنسانية بائسة تجتو على الركب فوق هذه الأكوام المغفية من القذارة؟ وكيف لي أن أتابع مسيري؟

والجأ إلى أول سائق، طالباً منه أن يأخذني بعيداً. أن يأخذني إلى حيث أحلم بنوم بلا مراثي (وهل هذا ممكن بعد الآن؟). ويتعجب الصبي الأسمر المحروق من الجوع والشمس والغبار (وقد ذكرني بنفسي، صفوفاً، في بوادي الجزيرة العمراء)، وهو يحاول تهدئتي: ألا تريد أن ترى الباقي؟ وأكرر: لا! أريد أن أنام.

«بهوبانسوار» مدينة. متحف! إنها مدينة المعابد الأزيلا، والآثار، وهي تقع وسط سهول خصيبة لا نهاية لها. وترويه خلائج البنغال، التي تحيط بأطرافها. أهلها فلاحون عريقون. وهي لا تعرف السياحة إلا نادراً، حتى أن المؤهلات السياحية تكاد تكون معدومة فيها. إنها مثال للهند «العميقة»، الهند الأزيلا التي جندتها الزمن على شكلها الأولي. لكن معابدها التاريخية التي لا يمكن تجاهلها، هي التي تجعل الزائر يتحمل كل هذه «السماعة الإنسانية». وهذا «الشذوذ عن التاريخ الحديث». لماذا لا

بكماله هذا! إنه، فعلاً، أعجوبة كونية.

في «شاندأ غيري»، المعبد المفقور في الصخر، كأنك في «البترام»! في صخور الجبل المهيمن فوق المدينة، يقع هذا المعبد المفقور الهائل الحجم. يقوم فوق مرابض الحقول والأشجار تحته في المعبد تتلامع التربة السهلية الحمراء، وكأنها تشتريت بدماء الفهم. أي عجب يثيره في احشائك «معبد البترام» الهندي الذي كنت تجهل وجوده قبل أن تراه! وهو ما يثير السؤال حول نوعية المعرفة التي يدعيها البشر القاعدون عن السفر! لماذا وجد الكون إن لم تكن نعلم بزيارته واكتشافه؟

في الهضبة المقابلة لخاندأ غيري، يقوم معبد هائل لخر: «أودايا جيرى» وإلى قمته، يصعد درج حجري منحوت في الصخر يصعد متولياً مثل درب خفي عن الناس، إلى أن يقف أمام الباب الملون للمعبد القديم. لكن الزهبان كانوا يختبئون في زواياهم عن نظر البشر، ليحلوا أنفسهم أمام الله. وفوق الدرجات الحجرية العديدة يقف المشترا من المسوح والزهبان وطالبي العيش والزاهدين والبؤساء الذين لا يفرقون بين وجه وجهه، وإنما بين يد تمتد، ويد تنكفي! مئات المقعدين والجائمين على الحجر الصلب ينتظرون الرحمة. يتطلعون إلى القادمين وكأنهم المطر. ينادون بلا تحديد: بابوا! بابوا! وهم يمدون أياديهم السود المحروقة من ملامسة الشمس. فوق هذا الدرج الحجري المنيع الصاعد إلى الفهم، التقيت بالصبي الأصم، المقطوع من الكتفين، وهو يتحرك تحت جلده، كالذئابة التي يثر جناحها! أربعيني المشهد، فاكنتيت بأن جئت على القاع جالساً مثل من ينام قاعداً، وأنا أتساءل: من قام باستئصال طرفيه العلويين؟ ومن أجل أي شيء، إن لم يكن من أجل العيش؟ أليكون البقر الذي تم كائن الفخار الأوجد بين الحياة المعطوبة، والموت جوعاً؟ هذا ما أمهل إلى الاعتقاد به، وأرجو ألا أكون مخطئاً. هذه المرة، أيضاً.

سأصعد إلى أعلى الهضبة التي تطل على الفضاء المليء بنفث الشمس. في قمته تنتصب المنارة المفقورة في الحجر القاسي، ليحتمي بها الرهبان البوذيين. وهي إحدى عجائب الهند، وقد حُفرت منذ القرن الأول الميلادي. يزورها

المتعبون من شتى انحاء البلاد. من قمة الهضبة المقدسة، وينظرة واحدة، أحيط بالسهل الخصيبة التي تمتد مثل بساط عملاق فوق وجه القاع. سهل تترامى خضراً حتى خلائع البنغال التي تنتهي بالقرب من «بويانسوار». سهل مستوية بلا تضاريس، ما عدا بعض التلال المتناثرة، مثل شامات على يد جميل. تلال تذكرني بتلال الجزيرة الممتدة شرقاً وشمالاً حتى «طوروس»! ولربما كان هذا الانتهاء التدريجي للخلائج، بعد أن عبرت تلك السهل الخصيبة، وراء وفرة المعابد المقامة هنا (ألا يذكرنا هذا بوادي الرافدين ومعابده الأم؟)!

هنا ستكتشف، من جديد، أن التاريخ هو الحياة. وأن عليك أن تتروى، قليلاً، قبل أن تبدأ اضطرابك المكتوم. العالم المقعد الأشكال والأهواء، هو وحده، الحقيقة. وليس الروعة إلا وجهاً من وجوهها. والناس وإن كانوا يبدأ بظلون جديريين بالرؤية والحب. أوليسوا هم، أيضاً، سكان هذا الكوكب؟ لا أحد يستحق الإهمال في هذا العالم!

هذا هو الدرس الذي علمني إياه معبد الهضبة، هذا، الذي سأتركه، الآن، وربما لن أراه أبداً، من بعد! والدرس الذي لا يُعاد هو أفضل الدروس.

في الطرف الآخر من المدينة، وعلى بُعد عشرة كيلومترات، يقع المعبد الآخر. «دولي»، الذي بناه الإمبراطور «أشوكا» في القرن الثالث الميلادي. هو الآخر أنشئ فوق هضبة، تمتد حولها السهوب والاسباع. وتغمرها الأنهار والجداول والأشجار. لكننا في سباتين «دسوق» قبل عقود! الفضاء المحيط بالمعبد شاقب الضئيرة والنفاء. فضاء يتعارض، رأساً، مع فضاءات المدن المليئة بالقدارة والسائلين. هنا سأشعر بالرفض، لأنني كنت أنسى الطفل المصلوم الكتفين الذي رأيته هذا الصباح. هكذا هو العالم: قدارة ونضارة.

على مصطبة الحجر المستديرة، سأجلس وأسجل: معبد «موكتيشوار تمبل»، الذي وصلنا إليه منذ لحظات يثير القلق من شدة روعته؛ معبد مهني من الأحجار الصخرية الصلدة، ذو هندسة دقيقة، وكان مادته صُنعت من حبر الحجر! سيدهشني هذا المعبد الصغير إلى حد الدوخة. إنه يمثل روعة الهندسة في إقليم «أوريسا»، وهو، أيضاً، معبد بمعابد كثيرة.

فيه خليط من معابد الديانتين: الهندوسية التي رمزها الأسود، والبودية التي رمزها الفيل.

جدران هذا المعبد يزيناها، مثل أكثر المعابد التي مررنا بها، صور الراقصات الغنّج، وآلات الموسيقى، وحركات الرقص الغائن الذي تؤديه راقصات المعبد الجسان. تؤديه بفتنة وشغف، لا يقلل من روعتها انهن تحجّن منذ مئات السنين! راقصات يظللن الشجر والماء، وهما رمز الخصب والحياة.

كالكوٲا

من «بهو بان سوار»، سنستقل قطار الليل العابر شرقاً إلى «كالكوٲا». قطار مدينة، مثل قطارات الهند الطويلة المدي، الأخرى، وأكثر. قطار خرافي ينقل أهل منطقة كاملة، ليلًا، ليخفف بهم، عند الفجر، تحت أقدام المدينة - الأعجوبة: كالكوٲا، أو «قالقوٲ»، حسب تسمية «ابن بطوٲة» لها.

الوصول فجراً إلى خليج البنغال، مدهش، غايات، وأمواء، وسكون، قصب، وأشجار لم أن مثلها، من قبل. فضاء اسطوري يستقبلك عبر زجاج القطار الدامس، ضوء الفجر المنبجج يأتي من أعماق الأرض خفياً، وكأنك أنت الذي يتحكّم في شدته ومداه، لئلا يزعج عينيك بعد نوم متقطع باهتزاز. اهتزاز ظل طوال الليل ينتقل من كتف إلى كتف، ومن رأسك إلى قدميك. يهددك، مثل أمك القديمة في براري الجزيرة الحمراء! يهددك لتصل مليئاً بالفرح والغبطة إلى عالمك الجديد، وأنت ممثلي بنفسك، وكأنك ولدت، للٲو!

على أطراف خليج البنغال، الماء تفرق الأرض، لكن الأرض تنفّس عبر جذور الشجر والقصب، ذي الخضرة المدوّية. حتى القطار أحسّه يتريث في سوره ليتمتّع، من جديد، بهذه الروعة الكونية التي يمر بها منذ سنين. وفي البعيد، عند خط الأفق، أو عند المرتسم الكوني للفضاء الرمعي بلا اهتمام فوق الأرض، تتحرك أنزوال ضئيلة، تحمل على رؤوسها أكواما من القصب، أو من الرّٲل، وهي تدب فوق القاع مثل نمل شجاع لا يحب الكسل. إنها الكائنات، أو «الموجدات»، الأقل شأنًا، ولكن، الأعظم أثرًا، في هذه الطبيعة المثيرة

أحب أن أراها كالكوٲا، المدينة. الأم لبؤساء الكون: نمشي فوق الماء باتجاه كالكوٲا، ولا نصل. تتغيّر المشاهد والارتسامات، وتكثر الأنزوال، وتضالّ، ولا نصل، كذا، في

الحقيقة، في أطراف خليج البنغال، وحسب، خطأ، أننا اقتربنا منها. صرت أعرف المال من المشهد: طالما أن البؤس بعيد، فكالكوٲا ليست قريبة. والبؤس يرتسم حتى على الماء. بعد سير طويل، يتغيّر المشهد، وتطفو «البؤاسة» فوق الأثير. وبالفعل، تدفو الماء ريككة وحمراء، وعلى وجهها أقفال من التفت والقشور. وفوق أعذاق الشجر خرق وخيطان. والأنزوال التي كانت متمكنة في مشيتها، قبل قليل، تبدو الآن وكأنها تقاوم الريح، مع أن الجو ساكن وخبيث. ولم يعد الأفق موجوداً، صار كتلة من قتام. وللناس الذين كنت أراهم، لا يرون أحداً، ولا يتطلعون إلى أي مكان. لكن العالم، كله، يتلخص في نقطة واحدة فوق الأرض، هي المدينة: الأم: كالكوٲا! حتى القطار بدأ يتريث في سيره، إن لم يكن يتراجع، لتكتمل سيرورة الأشياء!

أخيراً، وصلناها!

كالكوٲا، أم البؤساء الكونيين. عاصمة التلوٲ والغبار. المدينة - الكون. أنظر! ما هذه البشود المتراكضة مثل ذرات التراب المنثور في الهجير. مثل نثار عجاج الجزيرة في يوم خريفني ساحط! كيف لي أن أتوجّه عبر هذه الجموع الخرافية، وإلى أين؟

أقف قليلاً، عند الهبوط من القطار! أبحث عن النقطة التي يمكن لي أن أتنفّس منها. عن بقعة ضوء قد ألقاها فوق هامات البشر المتراشة مثل كتل الوحل: أريد أن أملاً عينيّ بالمشهد الكوني «للإنسانية الحديثة»: أريد أن استوعب المشهد قبل أن تبتلعني هذه الجموع المتغالبية مثل أسود جوعى! بلى! أنا نفسي كنت جائعاً، وحافياً، ولكن لم أكن أشكل كتلة صماء مع ملايين البشر الذين هم في وضعي. كانت بداية الشام فسحة، ومشمسة، ولا تلوٲ فيها. ولم يكن الفقر، أو البؤس، بشكل كمّ لا يحاط به، ولا يقوم كله في نفس المكان. هذا المشهد الانساني المربع لا يمكن إدراكه للوهلة الأولى. ولذا كان عليّ أن أجش على الطريق، طويلاً، قبل أن تقرّر إلى أين نسير!

أرى النهاويل في صباح كالكوٲا اسطوري. انثنى على ذاتي مثل قطعة من قماش قديم. لا أجد يسند رأسي، ونفسي صرت أحسها خاوية: كل الذي امتلأت به، من قبل، لم يعد بذي

معنى. لكن الأسانيد «الإنسانية» التي كانت تحملها كارهة، أوشغوفة بها، لم تكن إلا ذرات من رماد، ذاب منذ أن ابتل بأثير كالكويتا الأسير!

وفجأة، ينقض عليّ مثل الأسد الهرم، وكأنه موكّل بانتشالي من عذاب: رجل طويل، شاحب السواد، مليء بالوسخ والتجاعيد، هائل الجثة، مثل حصان قارب النهاية: نهاية حياته التي كانت، دائماً، عسيرة، وسألني بتصميم، وكأنه يريد أن يجزني معه. تاركسي؟ لم أزد على الفور، لأنه ذكرني بأبي، هيئة وتصرفاً، وبغضاه عند كان يسطو على الآخرين. وجلّلت منه، وكأنني كنت أعرض أمامه أحوالي الأولى. ولم يكرر السؤال، بل مشى وطلب مني أن ألق به. وقبل أن أتحرك، وافقت «سلوى» على العرض، فوراً، وكأنها تخلّصت من خوف خفي، ومشت؛ ووجدتني ألق بهما مثل كلب كبير لم يعد يحوش عشاءه، وما عليه إلا أن يتراضى مع الجراء.

وعباً!

رعب ضاغط يتلبّسني إزاء هذه الكمية الخرافية من الناس. وأصير أردف في رأسي، وأنا ألوّز بعيني في كل الجهات: يمكن أن نفكر بكل شيء، وأن نقول كل شيء، ولكن أن نجتمع مثل هذه الكمية من البشر في بقعة واحدة، وينفس الوقت، فهذا ما يفوق حد التصوّر والخيال؛ وهو ما يعني أننا لا نستطيع أن «نفعل كل شيء»! واستحضر أقوال بعض شعرائنا «الكبار»، وهم يرددون بتبجح غبي: «أنا من لا مكان!» (جو سوي دو نول بار، بالفرنسية). وأكاد اضحك مثل مهلول في برية بلا قرار. ولكن أين هي، هذه «اللا مكان»؟ وما معناها في هذه الحالة؟ ولم لم نتعلم، نحن العرب السذج، من الغرب إلا «صيفهم الغبية» التي لم تعد تعني، حتى عندهم: شيئاً! لا بد أننا ما زلنا في مرحلة الطفولة الإنسانية، في العصر الحديث.

لنتابع.

ودون أن ينتظر أمراً مني، يبدأ المسير. سيارته صفراء عتيقة، مليئة بالزواش والتراب. لا يسألني حتى عن الجهة التي أريد أن أذهب إليها. أيعرف إلى أين نحن ذاهبون؟ أصير أتملّل في مقعدي، منتظراً بعض العلامات. لكنه يظل صامتاً، مصعماً على اختراق غبار السيارات الذي يتكاثف حولنا مثل غيوم عاصفة حطت، دفعة، على الأرض. ولم أعد أطيق صبراً،

فسألته أنا: إلى أين تقودنا؟ لا تقلق! قال، ولم يُزد. وبعد لحظات أعدت السؤال بقلق ظاهر، هذه المرة. وأدرك خطورة الكلام، فشرح: المسافة طويلة، وفي كل الأحوال علينا أن نعبّر الجسر أولاً، ويعدّها تقول لي إلى أين تريد أن تذهب. الجسر؟ أسأله مستعجلاً، ويحجب: أه! جسر كالكويتا القديم، ألم ترّه من قبل؟ وأظّل ساكناً، والاختلاجات تعبر صدري، وأقول: «أوّلاً بريدج»؟ ويؤكد: «نيس! أولد بريدج أوف كالكويتا»!

لنتابع. أقول. وتقترصني «سلوى»، امرأة: اسكت! وأنا أدُمّهم، في خيالي، مأخوذاً!

وبفئة، تنحبس أنفاسي، وأنا أرى أكوام الكائنات تتزاحم فوق بقعة عملاقة من الحديد. كائنات محمّلة بأغراض ومزاحيم، تركض، وتمشي الهولوة، وتهذب، وتقفز فوق الأرض، حتى لا تدوس على الماشين الهويّني. وأصرخ: الجسر؟ ويحجب دون أن أسأله: «نيس! أولد بريدج أوف أوّراً». وأفهم منه أن هذه «الأوّرا» هي الاسم الهندي القديم للكالكويتا، أو للجزء الذي بُني عليه الجسر، منها. ما هم! أتابع النظر مذهوياً.

هأنذا أرى لأول مرة شيئاً أسطورياً كهذا! وأفهم «دون شرح»، ويشكل عقوي، مراد «ت. س. الپوت» في الأرض الخراب، وهو يصف «الحشيد» على «جسير» لندن؛ وأظلم من السائق التوقف، قليلاً، لأرى الكون؛ لكنه لا يسمع حتى كلامي. كان السؤل الهادر يدفعه على الطريق، مثلما تدفع مياه سد متصدع خشبة عائمة في منحدرها! وتُسكّني الدهشة، لا شيء آخر غيرها. وأنا أردد بتصميم: سأعود. سأعود.

ستعود معها على قدميك. وستلتهمك الحشود الرمّانة وهي تحاول عبور الجسر القديم. حشود خرافية تتزاحم مثل قطور الماء في مزنة ربيعية في «الجزيرة»: أبها الرجل الصغير، كيف قذفت بك الأقدار على هذه الأرض؟ ومن جاء بك إلى هذه المدينة - الكون؟ يقولون: أنا من لا مكان! وهنا تشعر أنك في كل مكان. وتلك هي الحقيقة التي لا مفر من الاهتداء بها للوصول إلى نقطة البداية: نقطة الحياة!

حشود تجرّك معها مثل نقطة في موج هائل. تحاول أن ترى ما أمامك، ما وراءك، ما حولك، عينا! لكن حشود الكون، كلها، اجتمعت في نفس اللحظة، وفي نفس المكان، فوق جسر

إهمالها. ولم تعد تحسب حساباً للمخاطر أو الانكسارات: إنسانية في الدرك الأسفل من الجحيم. ولا معنى لأي تدمير (أما التفسير فلا تشغل نفسك به!) لوضعها حتى ولو كان في جانب الحقيقة؛ ووجدتني أردت كلمات عالمي القديم الذي حسبت أنني تخلصت منه إلى الأبد: «أنا حزين كالغراب/ كحفنة من التراب / كالنأي من بعد إياب». «أنا حزين كالسجّر / كخلة من الفجر. أنا حزين»!

منذ أن انغمرت بهذه الفوضى الشديدة التنظيم في كالكوتا، صرت أردت: ولكن، كيف هي الحياة في نقاط البؤس الأخرى على الكوكب الأرضي؛ ولكي تفهموا صاهي «كالكوتا»، أو لكي تقاربوها، يكفي أن تستحضروا «بولاق الذكور» القاهري، أو «الغورية»، أو «باب اليمن» في صنعاء، وتكتبون عليها: نيويورك، أو باريس، وعلى كالكوتا، تكتبون أسماء تلك الأماكن. هنا، ثمة بشر كثيرون، يعيشون، ينامون، ويصحبون في قلب المزايل. يقضون يومهم يبنشون في القاذورات من أجل شيء يعضفونه (فما يؤكل لا وجود له في هذه المواضع). ومنذ أن تحط الشمس رحالها يخرج المتخبثون من أعماق الغدران المجهولة ليحطوا أجلتهم على سطح الأرض في الشوارع، والساحات. ويقدر عدد هؤلاء «الليليين» بملايين من الناس الذين يزحفون لاحتلال فضاء المدينة منذ أن تغرب الشمس. إنهم سكان الليل، في مقابل سكان النهار. ولكن ما يهكم أنتم من كل هذا، وأنتم تنعمون بالقرب من أمهاتكم؟

في مدينة البؤس المعالقة، هذه، لا يعادل بؤس البشر سوى شراسة الطيور؛ وبخاصة غريابها السود البراقة وكأنها مطلة بالفار. حتى العصافير الصغيرة كاسرة وعدائية. لكناًني أدركت الخطر الكاسح الذي يهدد حقها في الحياة. كالكوتا: عالم في مدينة؛ وفي كل بقعة منها يشمش البؤساء. الكوكب الأرضي، كله، يمتزج فوق هذه المصطة الكونية التي كانت قرية صغيرة للصيادين. ومنذ اللحظات الأولى في (١٦٩٠) عندما اكتشفها المستعمرون من برتغاليين، وفرنسيين، وهولنديين ومن بعد الانجليز، الذي جعلوا منها عاصمة الهند (صارت دلهي العاصمة، سنة ١٩١٧) وهي تسحر الكون! بدون كالكوتا لا يمكن فهم العالم، ولا إدراك حقيقة الوجود!

كالكوتا القديم. وبالرغم من إيقاع الحركة المتسارع، والمشى الذي لا يتوقف، حتى عند من يسقط أرضاً، تنحني جانباً، تحاول أن تجد في الفراغ المركز بين قضبان الحديد، موضعاً لقدم واحدة، فقط، لتقف منهية. وجهك إلى الماء، وظهرك للعابرين الكثر، وعيونك مشدودة من شدة الجمال: جمال العبت الكوني الذي لا اسم آخر له. تقف متشبهاً بالحديد، وتقف باللصق منك، داحسة نفسها فيك «سلوى»، لنلا يلتهمها السيل البشري: سيل الحشد الذي لا يكف عن التزايد والافتحام، اليوم، يكفي! تقول. وتقول: سأعود.

سيفمونية النعيق!

في فجر كالكوتا، توقظني الغريان الجحيمية بنعيقها العاد، وكأنها تنحني مصير البشرية الأول إلى العدم؛ يتداخل في هذا النعيق المرير، نباح كلاب داحشة، فيغدو الفجر ملوثاً بالعرب! رعب الأصوات الخادشة للروح. في «بادية الشام» عشت مع الكثير من الكلاب، وعرفت الكثير من الغريان والصقور، لكنني لم أشعر، ذات يوم، بأنها يمكن أن تكون مصدر إزعاج، وإزعاج، إلى هذا الحد. غريان كالكوتا لا تشبه بقية غريان العالم. لها مناقير حادة ومعقوفة قليلاً مثل مناقير الصقور. وهي طيور عدائية وهجامة على العكس من غريان العالم التي تخاف من ظلالها (كما يقولون)؛ وهي لا تقترب من مكان، ولا من أحد، لا تستفيد منه شيئاً؛ تنظر إليك بإمعان، وكأنها تريد أن تفهم ما تخبئه لها. وقيل أن تحط على الأشجار، تحوم حولها فاحصة، باحثة حتى عن النمل. وعندما تثر على شيء تنفق بطريقة مرعبة، فتجتمع على الغور بقية الغريان لتأمل المشهد، أو لتشارك في الوليمة، قبل أن تتفرق باحثة، بشكل فردي، عن سبب اللقاء الجماعي على قيد الحياة.

في كالكوتا، لا تمطر السماء ذهباً، ولا فضة، وإنما تمطر تلوثاً؛ إنه المطر الثقيل، ذو الكريات المتساقطة كذئب الثلج. ثلج التلوث المعمم في كالكوتا. منذ الخطوة الأولى في فضاءاتها، تمتلئ بنفسك بهذا التلوث الماطر. تلوث يهطل من السماء، لا ينبع من الأفق، فقط: «تلوث الميغا بول الكونية»؛ كنت أحسب أن القلب أقفل، ونام، وهاموذا يستيقظ في كالكوتا. أيقظته البشرية التي لم تعد تخشى شيئاً من شدة



التحت للفنان سليم المرادي - عمان

عبده وازن...

المتخيل في «نار العودة»

نبيل منصر

ناقد من المغرب

- الأغنية التي لا يؤدبها أحد/ تنهاس من وراء النافذة/
تحمل إلينا زهرة الثلج/ وماء الصحراء/ على وقعها نغفو
قليلًا/ حالمين بجزيرة الضوء/ بالشمس الأعذب من
ينبوع.

(الديوان، ص ١١٧)

إن الأغنية المنبثقة من الأعماق الميثولوجية تحمل للذات
«زهرة الثلج» و«ماء الصحراء». وهذه الأعماق لا يسبجها
وعى ينسج حدودها، لهذا فالأغاني الصادرة عنها تبقى بلا
ذات متلفطة، أو هي على الأقل ذات مجهولة الهوية.
ترتبط الأغنية باستعارات مائية تجعل تجربة الذات
مفتوحة على الأحوال. فـ«زهرة الثلج» و«ماء الصحراء»
تراكيب استعارية يقرن جمالها بحد الخطر الذي تنطوي
عليه كإحياه موصول بمفهوم التجربة. وهي تجربة داخلية
ذات ظلال أورفية يحيل عليها لقاء الأغنية بالماء وما
يترتب عنه من سكوت (نغفو قليلًا) باعث على الحلم.
واستيقاظ هذه الطاقة في الذات يقرن برغبتها المستحيلة
في العودة إلى «جزيرة الضوء» مثلما يرغب أورفي في
العودة بحبيبته إلى الحياة. إن النار التي كانت تلقب
بأعماق أورفي، وهو في طريقه إلى حبيبته بالعالم السفلي،
هي ذات النار التي تندلع بالذات الشاعرة عندما تعلم
بأرض «تشرق خلف العيون» لعلها أرض الفردوس
المفقود.

- الأغنية التي تنضج/ بجروح عذبة/ تخفي في ثناياها/
لهاث شجرة/ نسيم أرض/ تشرق خلف العيون.
(الديوان، ص ١١٨)

هناك إحساس حاد بالفقدان بطالغنا في «نار العودة»،
والشعرية لا تنعقد فيه إلا من داخل جراح رمزية تتطلع
للاندمال. والمسافة الفاصلة بين الجرح وأفق العافية
تؤنثها تراكيب شعرية تعبيرية ورمزية لا تنطلق من حاجة
الذات للوصل والعودة إلا لتصوغ قدر استحالتها الممزق.
وهنا تقف القصائد كترقياب بلا فائدة ومع ذلك فهي تبقى

١ - القلق الميتافيزيقي والدوال الإيقاعية

كل عمل شعري تلتهب بداخله النار الأولى يتمتع بقوة
الحضور، ويقدر ما يرتبط هذا الحضور بالذات تكون له
فيوضاته الميتافيزيقية، ما دامت النار التي تسمه تحظى
بالقدرة الدائمة على الإشعاع الرمزي. إن النار التي دشّن
الشاعر المعاصر بسرقتها دخولاً في حادثة مطلقة، هي التي
يجعل منها عبده وازن، في هذا العمل (١)، حافزا للعودة.
والسؤال المحير الذي يلسعنا بقوة لبهه من: كيف يمكن للنار
التي ترتبط في سياقها الميثولوجي بلعنة الخروج أن تقرن
الآن برغبة العودة؟ لعله السؤال الحارق الذي يمزق الذات
الكاتبة ويحكم على نار عودتها بالاستحالة، وينفخ، في
آن، في تجربتها نار الشعر العظيمة.

من قلب هذه الخلفية الميتافيزيقية ينبثق ديوان «نار
العودة»، وفيه يستجمع عبده وازن كل عناصر تجربته
ليقذف بها في أتون المستقبل. وهناك تبقى نار العودة
دائما موقدة كأشواق تؤجج الشعر وتصل لاحقه بماضيه.
إن قصيدة عبده وازن المستفيدة من النثر الديني ومن كل
تجربة شعر النثر العربي الممتدة من جبران إلى اللحظة
الراهنة، فضلا عن الشعر الغربي، تعرف كيف تنمي في «نار
العودة» خصوصية مشدودة إلى تعبيرية الداخل ومنفتحة،
في آن، على القلق الميتافيزيقي الذي يثمر اللحظة الشعرية
ويمتجها ديمومة وامدادا. إن الهاجس الميتافيزيقي
الكامن خلف تعبيرية الديوان يجعل الذات الكاتبة تعيش
تمزقا شعريا على أرض القصيدة بين وداغ مؤلم وعودة
مستحيلة، وهو ما يسم التجربة الشعرية بنزعة أورفية
منكسرة تفوح في الميثولوجيا الشخصية للشاعر، فهو
مثل أورفي «لا يستطيع أن يفقد ما يجب إلا بالتخلي عنه،
لكنه يتلفت مع ذلك قليلا نحو مصدر الحب» (٢)، ومن هذا
المصدر تندفع قصائد الديوان بقوة النار التي تتعمل
بداخلها، في هيئة أغازن أو مزامير تندش وحلا مستحيلا:

٢ - الفردوس المفقود

قبل أن تنشذ الذات الكاتبة في الديوان عودة مستحيلة فهي تنهي في نصها الأول فردوسها المفقود. إنه نص «أزل» بعنوانه الدال. فالأزل مطلق يفرق الكائن في فردوسه حتى تصبح كل الفلجات والأنفال خاضعة لقانونها الخاص بما هو تحرر من شريط الزمان والمكان.

تسبح قصيدة «أزل» في زمنها الخاص: زمن ما قبل الانفصال والطرود والوداع بما هي مرادفات تستبطن لعنة مقترنة بالاحياء الديني لدلالة الخروج. إن الكائن الشعري في الديوان ليس كائناً دينياً لكنه يجر معه فيما يبنى من نصوص إشعاعات من مختلف المعابر والمراجع، وهو ما يمنح اللحظة الشعرية قوة وعمقاً تتجاوز بهما الزمن التاريخي إلى الزمن البدني والوجودي.

تنهض القصيدة على تكرار لدال إيقاعي ينسج عمق المتخيل فيها. وهذا الدال هو «السماء» بما توحي به من سمو وتعال. دال يقترب في النص بصفة «القرب»، ضمن تركيب شعري ينهض بوظيفة تكرير الترابط بدءاً بالمقطع الأول من القصيدة:

- عندما كانت السماء قريبة/ كنا نلمسها بأيدينا/ نقطف نجمة/ ونركض وراء غيمة الصباح/ وإذا أطلنا التحديق/ تمسي عيوننا زرقاً/ وجوهنا يحل عليها ندى المجهول (الديوان ص٨).

يقترب دال السماء بزمن بدني. وصفة القرب تنصرف هنا للدلالة على هذا الزمن الأول الذي تعمل الذات الكاتبة على بناء متخيله. وترتهن أفعال هذا الزمن بذات جماعية تنهض بوظيفة التلطف لتصوغ علامات من فردوسها المفقود. وهنا تكون أفعال اللمس واللفظ والركض والتحديق، المحددة لعلاقة الذات المتلطفة بفضاء السماء، أفعالاً فردوسية تنطلق من الذات لتنعكس عليها في صيغة تحولات، من نتائجها اكتساب العين لزرقه مرادفة لمجهول يحل على الوجه: بؤرة الشعرية في الديوان ودليل الكائن الشعري إلى ميثاقيزيقاه الخاصة.

وتواصل الذات الكاتبة بناء علامات من فردوسها المفقود في احتفاء بانح بالعناصر التي تتخلق وفق رؤية شعرية مخصصة لأشواق زمن الأوائل:

ضرورية للاستمرار. ويتسع أفق الضرورة هنا، من داخل، يقوده من شرط جمالي وانطولوجي ليسم تجربة شعرية ذاتية بقدر ما هي موضوعية لأنها تلتقط قدراً إنسانياً عاماً ومشتركاً. من هنا مصدر هذه الذات الجماعية التي تنهض بالثقل في مجموعة من النصوص والتي تلخص القدر الإنساني في تمزقه بين مصير محتوم وعودة مستحيلة.

معظم الإحساءات الوجودية في «نار العودة» تأخذ من تعبيرية «الوجه» مركز إشعاع دلالي. وهنا يرتفع «الوجه» إلى رتبة دال إيقاعي تجذب إليه الدوال الأخرى البانئة للمتخيل الشعري، وتنبثق منه التعبيرات المؤسسة لقوة اللحظة الشعرية ولشخصيتها الإيحائية في الديوان.

ويحفر الوجه في «نار العودة» في علاقته بدال آخر هو دال «المرأة» وشبكة الإحساءات المنبثقة عن العلاقة التبادلية بين الدالين ترتبط بمفهوم الانعكاس أو التعبير الذي يجعل غنى الداخل المتمزق قابلاً للنقل والتحويل عبر لغة شعرية صافية وشفافة. إن عبده وازن، وهو ينشد عودة مستحيلة لا يجعل من اللغة الشعرية قرباناً وأضحية، وبالرغم من الهاجس التعبيري الذي يتحكم في بعض تصوصه فإن لفته الشعرية تنطوي، في أحيان كثيرة، على بذخ جمالي يقف بنصوصه على تخوم الفن الفاضل.

ينجذب الوجه شعرياً لدوال أخرى تعتبر جزءاً من حقله الدلالي، مثلما تستدعي المرأة دوال رمزية تتبادل معها الاضاءة. وعلى رأس هذه الدوال يمكن أن نشير إلى زوج «العين والماء»، فهو زوج يكتف «الوجه» في دال «العين» ويفتح «المرأة» على «الماء» كمرأة رمزية تنعكس على صفحتها الأحلام والندوب والانكسارات. وضمن هذا المتخيل الشعري الذي تبنيه الدوال في تراكيبها المجازية، لا يكتف «الماء» عن ذات نرجسية مفقودة بجمالها، بقدر ما يكشف عن ذات ممزقة بين مثال مستحيل وواقع ناجز. ولعله التمزق الذي ينمي في «نار العودة» زمناً داخلها لا تحدده حركة الشمس في دورتها الطبيعية بل الرمزية. إنها «شمس الألم» التي لا تكاد تغرب في قصيدة حتى تشرق في أخرى، ناسبة من رمزية النار متخيل التمزقات الداخلية التي لا سبيل لارتقاها ما دام أفق العودة مشدوداً.

ونلتقط حصى الظلام/ وكنا إذا عرنا/ تلوح في عيوننا
زرقة/ ومن أيدينا يفوح/ بخور أرض غامرة/ من أجسادنا
نهف/ أضواء الأزل (الديوان، ص ٨ و٩).

تفصح سلسلة الأفعال الجماعية، التي تتسع الذات الشاعرة
لاحتضانها، عن استعارات نصية تنكئ على التخييل الذاتي
المنشود بظلال أسطورية، لها القدرة على استعادة زمن
الأوائل بطراوته والوثنية وهالته الدينية. وبهذا تشيع أفعال
مثل (ندخل، نفاجئ، نداعب، نلتقط) ظلالاً سحرية من غبطة
الكائن المنتشي بحركته المساهمة في بناء وتأثيث فضاء
فردوسه المفقود. وهذه الأفعال ذات الطبيعة الحسية
المشدودة أكثر للبدن وإنحدارها باتجاه العمق المؤسس
لانتشائها وشفافيتها وتعاليلها. وبهذا تكتسب تراكمات مثل
(قمر الراحبة، شمس الوهاد، نسر الغابة، حصى الظلام) في
أسناداتها المجازية، عما هو من صميم تحول شرط الذات
الذي تكتمل أبعاده، في النهاية، بحلول الفردوس في الذات،
ومن ثمة، انعكاس ظلاله ويخوره وأضوائه الأزلية على
الخارج.

٣ - العودة المستحيلة

من لحظة بناء الفردوس المفقود الى لحظة إعلان السقوط
واستحالة العودة يرتسم مسار الدلالة في الديوان، فأسحا
المجال للذات لبناء أحلامها وعرض انكساراتها وجراحها.
ويواصل دال «الوجه» في تضاريفه الشعرية مع دال
«المرأة» بناء التخييل الشعري للعمل من خلال فاعلية
الانعكاس، التي تجعل الداخل مفتوحاً على خارجه مثلما
تجعل الكائن يعيش لحظة شفافية داخلية يكون العالم
امتداداً لأثرها وديمومتها. وإذا يستحضر الديوان عنصر
السماء بمختلف تواردهات المعجمية، فإنما يجعل منه
مرادفاً رمزياً لدال «المرأة» بكل إيهاماته الميثية، لينبني من
خلاله ويتضافر مع رمزية النار، متخييل السقوط والعودة
المتسحيلة.

تكتف قسيده «سقوط» هذه الدلالة التي تكشف عنها في
عتبة العنوان، ليتكفل المتن بتنظيم نسقها وانتشارها
الدالي.

- الضعاع الذي سقط على السباح/ كان له سهيل حصان
في غابة.

- في أعلى السماء/ كان القمر طرباً كبرتقالة/ الشمس
لطيفة كنسيم الليل/ كانت الينابيع تدفق بالزبد/
والأشجار تنطابح في هواء اللازورد. (الديوان ص ٦)

وتأتي صفة اللطافة المقترنة بدال الشمس لتضفي على كل
عناصر فضاء الفردوس رهافة تصل الليل بالنهار، في
تبادل يفسح للتداخل والتوابع بينهما بما لا يترك مجالاً
للتعارض بين قانونيهما، وبما يتيح للذات الجماعية مجالاً
لاستعادة سعادتها الرحمية:

- وكانت كلما ضمنتنا/ نغرقى من أشواك الألم/ مخطوفين
بهباء جنثها. (الديوان ص ٧)

إن فعل «الضم» المسند لدال «السما» فعل أمومي، يسم
الفردوس المستعاد بالبهباء ويمنح كائناته حرية الفعل
الخالق، الذي يهبئ للذات ما يستحق به الفردوس اسمه وما
يؤمن للذات شرط تحررها وانطلاقتها:

- كان الحجر يغني/ والشجرة تقنهد بالنفسام/ كان ذنب
العنمة

أرقى من مندبل/ والخوف يطار كالحرقيق.

كنا كلما فتحنا أيدينا/ نحطى بعطور الفجر/ سهام الماء
تنكسر على وجوهنا/ شجرة الكأبة لا تثبت هنا/ ولا
غصن

الفرافق/ الدمعة حلوة كعرشة الينبوع. (الديوان، ص ٨)
إن الأفعال وما يترتب عنها من تحولات تمس عناصر
الفردوس تخضع كلها لكميائية اللحظة الشعرية وقوة أثرها،
الذي ينعكس، في النهاية، على وضعية الذات. وإن ما تطنه
هذه الذات من فعل الحظوة «بعطور الفجر» يكتف من دلالة
استعادتها لزمن الأوائل، بما يطفح به من روائح وأصوات
وطعوم ومياه تحيي الإنسان وتكشف عن وجهه:
مجلى الوصل ومهبط السعادة الفردوسية.

وتنتهي القصيدة بتكرار الترابط ذاته الناظم لجل مقاطعها
الشعرية، والمشدود لدال «السما» كدال إيقاعي يبتز
الدلالة، ويعد ظلالها وإبعادها النفسية والثقافية عبر
تكتيف إيقاع حضور الذات الكاتبة في نسج استعاراتها
النصية:

- عندما كانت السماء قريبة/ لم تكن تطرق بابها/ كنا
ندخل خلصة/ كي نفاجئ قمر الراحبة/ وشمس الوهاد/ كي
تباغت الظلال قبل أن تنتبئ/ كي نداعب نسر الغابة/

نظرت مرة أخرى الى وجوهنا/ وودعنا بعينيك
الحائرتين/ ليترك أكلت رغبته/ جلوسك على الكرسي
المهجور/ ووقوفك أمام نافذة الغظة.
(الديوان، ص ٢١ و ٢٢).

إن علامات الحياة (كأس، قهوة، رغيف، كرسي، نافذة) وما
تكتنزه من دفء وحميمية، تصبح في لحظة مفتقرة للسند:
الذات مبرر وجودها. ولا تستعيد هذه الأشياء اليومية
بعضاً من بريقها إلا لتفقد أمام استحالة العودة. ولعل دال
«المهجور» الذي ينعت «الكرسي» يتسع مداه الدلالي ليشمل
كل علامات الحياة ليفرقها في ميتافيزيقا الغياب، وليفرق
الذات الكاتبة في «فردوس الألم» (ص ٢١) و«اللحظة
الشائكة» التي لا تعدد صفاتها في نص «عدم» إلا بنية
التوكيد على وحدة الموصوف وقوة صلابته غير القابلة
للاختراق:

– اللحظة الشائكة/ المنقبضة كالدم

حين لا وراء/ لا أمام.

اللحظة الحارقة/ الخاوية كالمدى

حين لا قبل/ لا بعد

اللحظة الكامدة/ المشرعة كالهوة

حين لا ضوء/ لا عمة. (الديوان ص ٣٥)

يتحد الزمان والمكان في دلالة سلبية تنعقد حول لحظة
غارقة في الصفات الوجودية الكالحة. ولا تتعالى هذه
اللحظة عن شروطها الطبيعية (لا وراء/ لا أمام، لا قبل/ لا
بعد) إلا لتجعل من «العدم» لحظة مطلقة تنبتل الذات
وتجعلها غير قادرة على المبادرة. ولعل خلو النص من
بنية الفعل ينصرف لتوكيد هذه السلبية المطلقة التي تشل
حركة الانسان:

– في المرأة أناس غابروا/ حينهم/ تاركين وراءهم حدائق
لم تكتمل/ أبواباً لم يقرعوها/ وكنوزاً تهجع في صمتها.
العيون مجروحة بسهم خفي/ الماعى مدلهمة/ والنظرات
مكسورة كسنايل الشمس.

في الليل وقفنا كالرعاة الحيارى/ بعد ما فلقنا طريق
العودة/ في الصباح بعيداً عن أسرتنا بكينا/ وعلى ضفة
أشواقنا

جلسنا/ ننظر صوب السماء. (الديوان، ص ٤٦ و ٤٧).

لا يزال القدر الجماعي يشدد الوطء على الكتابة ويوجه

الحجر الذي رماه الغريب في البئر/ كانت له ضوضاء
مملكة الليل.

الدعة التي ارتمت على العشب/ اهتزت لها مدينة الموتى.
العصفور الذي أصابته كلبة الفسق/ تهلوى كحصاة في
حفرة العين.

الشجرة التي وقعت من شرفة الحلم/ ما برحت تسقط في
الهواء.

(الديوان ص ٩٧)

تتواتر أفعال السقوط (سقط، رمى، تهاوى، وقع) في النص
معدلة «ضوضاء» في «مملكة الليل». وبالرغم من اسناد
هذه الأفعال الى قوى فاعلة مختلفة فهي تتضافر في رسم
مصير الكائن بهذه المملكة السفلية المعقدة الأطراف.
ويأتى دال «الغريب» ليحشد كل إحياءات الغربة وظلالها
التي تلازم الكائن في حدث «السقوط» وبعده. وإذا كان دال
«الدعة» يكثف المشاعر الداخلية وما يتصل منها
بإحياءات الأسى والندم واللوعة، فإن مجاز «مدينة
الموتى» يرسم مآل الكائن الذي تلقفه التراب. وبالرغم من
بساطة النص وتجريدته فإن تواتر أفعال السقوط في بناء
استعاراته، يجعل أصداً هذا الفعل ثقف خلفية موسيقية
جنازنية تصاحب نزول الكائن الى «مدينة الموتى» بكل
أصداها الاسطورية الموصولة باللاوعي الثقافي.

ويتساق مع تواتر أفعال السقوط، ينتشر في الديوان جو
رثائي مقل بالدموع والغيوم والاستعارات الرمادية.
فالذات الشاعرة، أمام غياب القدرة على الفعل، تجد نفسها
منقاداً وراء هواجس تعبيرية تفصح عن تمزقها أمام
قدرة الموت وحتمية السقوط:

– الوردة نثرناها على وجهك/ لكن عينيك الحفرتين لم
تسطعا/ الأغنية رددناها بلهفة/ لكن قلبك لم ينهض من
غفلته.

– حين سطعت كريحة/ لم يرتفع من قلبك هديل/ ولا من
يديك صرخة وداع! (الديوان، ص ١٧ و ١٩).

يكشف هذا المقطع عن أوريقية مهزومة، لأن «الأغنية» لم
تستطع إيقاظ قلب الممت من «غفلته». وبذلك تتفرق الذات
الكاتبة، ضمن منطق غنائيتها الرثائية، في تمنى عودة
مستحيلة:

– ليترك أكلت كأسك بيننا/ فنجان ههوتك المرأة/ ليترك

ينظم نص «حجر السأم» في بنية المخاطب، لينفتح من ثمة، على هواليس الذات التي تصوغ متخيل السقوط باعتبارها قدراً جماعياً. وبهذا يغير البعد المأساوي كل الأوضاع التلقظية لنصوص المجموعة، فيكون الموضوعي محلاً لعبور الذاتي، كما تكون الذات محلاً لعبور الآخر، في نوع من تبادل الإقامة وتساكن الذوات. ولا يستقر نص «حجر السأم» ضمن بنية الاستفهام إلا ليعيد صياغة القلق الوجودي الذي يعيشه الكائن:

– قل من أنت أيها الجالس على حجر السأم!
وجهك لا يبنى: بأنعامك الغابرة وعيناه لا تبوحان بأسرارها!

ألم تكن كافية تلك العاصفة التي رمت بك إلى هنا؟
النار التي أحرقَتْ أصابعك ألم تحمل إليك عذاب الآلهة؟
(الديوان ص ٥٣ و ٥٤)

ومن جديد تتكشف الدوال الإيقاعية لتواصل نسج متخيل السقوط. ولا تتوارى الذات خلف بنية المخاطب إلا لإضاءة مصير مشترك يلج على الكتابة ويطبع استعاراتها بظلال ميتافيزيقية. ويواصل دال الوجه/ العينون في علاقته التبادلية والرمزية مع دال «المرأة» رتق عناصر هذا المتخيل الممزق بين سقوط قائم وعودة مستحيلة. ورغم اقتران هذه الدوال (الوجه/ العينان)، في المقطع بدلالة سلبية فإن واقع السقوط لا يكف عن الانعكاس في مرآة / الوجه الانساني الذي أصبح بلا ملامح أو تاريخ. ولعل لحظة السقوط تستغرق كل زمن هذا الوجه لتجعل منه حاضراً أهدبا لا تغرب عنه «شمس الألم». ويأتي دال «النار»، بنهاية المقطع، ليصل النص بأفقه الميتافيزيقي: كتابة الشعر فعل مرادف لسرقة النار المقدسة والشاعر يتحمل من أجله كل «عذاب الآلهة» بما في ذلك لعنة السقوط، لينخرط، انطلاقاً منه، في نشدان عودة مستحيلة.

هوامش

- ١ - عبده وإزن: نار العودة، المدى، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- ٢ - رولان بارت: درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد براءة، الشركة المغربية للنشر والتوزيع، الطبعة الثالثة، ص ٩١.

بنيته الاستعارية. ويواصل مركب المرأة/ الوجه تبادل إضاءة بانية لتخيل السقوط، وعبره يرسم مصير «أناس غادروا لحينهم» لكنهم أضاعوا «طريق العودة». وما تستغفه الذات الكاتبة من معجم مخصوص يلتحم ضمن بنيات استعارية تخيلية تعرض صور الكائن العاجز المستسلم لمصيره. ولعل صورا مثل (وجوهنا المتفضنة، العينون مجروحة، المآقي مدلهمة، النظرات مكسورة) لا تتراكم بنية ابداع خلفية درامية لمشهد السقوط، وإنما لتشكل أحد أهم تجلياته التي تسم الذات بالعجز والانصيابة، من هنا مشهد الغرفة الصامتة والأبواب التي لم تفرغ، المشهد الذي يتكرر في أكثر من نص:

– الماء في الأكواب/ الخمرة في الكؤوس/ الخبز ينتظر بريق الأيدي.

– في ذلك الليل/ لم يسمع/ وقع خطي/ ولا صرير باب
– لا هواء يحرك الأزهار/ على الشرفة/ لا صوت يرتفع/
– من الغرفة المغفرة.

– لا ضوضاء تهب/ من عتمة الخارج/ لا برق/ يشق سماه الأزرق/ الصمت الثقيل/ يخفي/ في أنفياها/ شعلة المجهول. (الديوان ص ١٢١ و ١٢٣ و ١٢٤).

إن عناصر الفضاء الداخلي والخارجي للغرفة (في مشهد ١ و ٢) تكشف عن «صمت ثقيل» مرادف للموت كدال إيقاعي، ينسج بتضافر مع دوال أخرى متخيل السقوط في الديوان، فأشياء الحياة (الماء، الخبز، الخمرة) تبقى غافية بانتظار فاعل لن يأتي. كما ان مؤنثات الفضاء الخارجي وما يقبدها من سلب لا تسفر إلا عن مناخ جنائزي يعتبر أحد تجليات مشهد سقوط الكائن واستحالة عودته. ولعل هذا المأل هو ما يجعل «الغرفة» تبدو على امتداد نصوص المجموعة، مقفرة وبلا نسائم تبعث الحياة في الأرجاء.

تتوزع جغرافية الضمائر في «نار العودة» بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب. فكل نص يوضع لهيمنة ضمير بعينه، سواء في صيغة المفرد أو الجمع. ليسم المجموعة بتلك المزاجية البالغة الرهافة بين البناء السردي والفنائي، وهو ما نتج عنه، في النهاية، مزاجية المجموعة بين الانهماكات الشعرية الضاربة الغور في الثقافة الانسانية والتطلعات الحديثة المساهمة في صنع مشهد الكتابة في الشعر المعاصر.

بول شاوول... في «شهره الطويل من العشق»

دلداد قلزمز

شاعر من سوريا

هكذا يكتب الشاعر بول شاوول قصيدته التي تضم رؤيته ومعرفته وطريقته في الحياة من زوايا حسية - الجسد بنفس متجدد داخل مشروعة الشعري ويشغل فيها حالات العشق المكثف بالوجود وبها يستنهض الشاعر لغته في وجه العالم الماشي. من خلال هذا الإنشاد يصاكي الأعماق ويحرك الرغبة الأزلية في البحث عن امتلاء وتثبيت الرغبات المتجددة في انتظار ارتواء ظمأ متخف داخل إنسان. وهنا يؤكد المخلوق الشعري رغبته في التخلص من قسوة الكون ويفسح الممرات أمام المقصود في الإمساك بالمبهم والوصول إلى اعترافات مبطنة في أعماق الكائن البشري والكشف عن الإنسان واقتراب من رغبات قابضة في دهااليز داخلية لهذا الكائن اللغوي. إن العشق والجسد اللذين يسيطران على مناخات هذا الكتاب هما مدخل التأسيس عن تأملات واستعارات متعددة في طرح الغياب والفقْدان والكتابة ضمن نسيج اللغة الشعرية المتكاملة. فهو يمارس عليها بحرية مطلقة مفهوم تشعيراصل الأشياء والذهاب بها إلى أقصى حالات الكشف عن حقائق ورغبات داخل الحواس. وهو يطل في هذه المجموعة على وديان ومنازل العشق والرغبة بأنامل حاذقة يعمل على إعادة غرس الورد في مساحات شعرية

لاتحمل إلا اسم بول شاوول نفسه وكرارزميته الشفصية. «هكذا تقبلين عليّ كشهر طويل من العشق، مُضْمَنَةً بعزفك القاطر عليّ، وبأنفاسك حُرَى من ضيق الأبرّة، ومن هبّاتك الورد الشقية على جسمك، وقتيته المتناثر على غري صبور، صبور كمرآة، وفاسق كبياض من الباسمين، ومنتنفخ بأنينه كتنبتل قديسات في الدغل وفوق القصب والينابيع.

كشهر طويل من العشاق والمأسورين والخطأة أرفعك من شهواتك كشثلة من ترابها ومانها وورقها، وأهتزك، بأجسامك السابقة، والمقبلة، والحية، والخرقة، والمقتولة والقائلة، وأراك عبرها، كمن يخضن زغباً حاراً في يديه، أو كمن يفتح النافذة على سنوات طويلة من الأرق والشمس والبقطة المحرورة. وترينني بجواس من دغل كليف، ومن أقمار حمر عمية ومن ارتطام أنات أنات من قعر الغفر، ومن حرائق، ومن اجتمار الأصابع، والعنق،

يتوغل بول شاوول في مجموعته الشعرية «كشهر طويل من العشق» بتعريض خط مساره المختلف داخل الدائنة المكتوبة باللغة العربية ويبدو للعيان أنه منسجم مع ذاته في تجربته الإبداعية. وكما نذهب بكل إصدار جديد له إلى ما هو مغاير عن سابقه ويأخذ بالتجربة إلى مناطق غامضة وخصبة في اللغة الأجواء محدداً علاقته بالوجود من خلال جوهر معرفي وجمالي - فكري. يقتنص في ممارسة الكتابة حالات مكتظة بالمعرفة الشعرية والوجودية ويغوي باستدراج كائن شعري بجسارة وتسفيرية في التجديد والتجريب وهو المعارف في كيفية السيطرة على مفاصل قصيدته وتجنبها من السقوط في نمطية التكرار وإعطائها اعتباراً فوق الكثير من المقامات.

بول شاوول قادر على تحقيق معادلة صعبة ومتفردة في مشروع الدائنة الشعرية المكتوبة بالعربية ويحق له ذلك لأنه قادم من تجارب مختلفة حيث له في الشعر - أيها الطاعن في الموت، ١٩٧٤، ط٢، ١٩٨٠، بيروت، بوضلة الدم، دار النهار للنشر - بيروت، ١٩٧٧، الهواء الشاعر، بيروت، ١٩٨٥، موت نرسي، دار الدائنة - بيروت، ١٩٩٠، أوراق الغائب، دار الجديد - بيروت، ١٩٩٢.

في المسرح له - المتمردة، ١٩٧٥، فخاص يا فخاص، ١٩٨٥، الساعة خمس، ١٩٨٥، مينة تذكارية، ١٩٩٠، الزائر، ١٩٩٥. في الترجمة له - كتاب الشعر الفرنسي الحديث، ط٢، ١٩٨٥، ط٢، بيروت، مختارات من الشعر العالمي، دار الدائنة - بيروت، ١٩٩٠، في انتظار غودي، سلسلة المسرح العالمي - الكويت، ١٩٩٠، نهاية اللعبة، سلسلة المسرح العالمي - الكويت، ١٩٩٢.

وبالإضافة إلى مئات المقالات عن الدائنة الشعرية والفن عموماً وعن موقف المثقف من السياسة والسلطة بكافة أشكالها. «بين ليالٍ من بثيت ما انقضى، وورد ملوّل، يشهق، مومساتُ الأمس، وكثيراً ما يستُرّسِلن في نشيج صعب خلف أسمال أجسادهن، وخلف نوافذ أسيفّة الصبح، رُخية بين جفاف الجلد وصفاء المرأة.» (ص ٤١)

لأن الموضوع يتطلب ذلك وهو يتعامل مع اللغة كنحات ولا يتركها إلا بعد إعطائها شكلاً مسكوباً متناسقاً مع الكل. «وكيف لي وأنا على عتبة هامة أن أصغي إلى الغرائز والصبايات وإلى ما يملأه بلاه الجسد بلا ندامة ولا جدوى وأنت مثلي كتلة من كتل موزعة حولي بلا طائل ومن رميم الوقت ومن كس القهولة ترمين سهاماً طائشة في فضاء أعمى»، كأنها المسافات المتبكرة أو ما يقتل الموتى في عز ميقاتهم أو ما يثقل الحاضر بأجسام رفة وكآبات معتمة ومهارات تجري عبثاً بين آلاتها الفاتنة.

جسدك العاري وحيد في عريه فاتر في تدفق أغساقه وظهوراته بلا طائل/ بين كتل موزعة حوله بلا طائل/ عري لا تضاهه العتمة/ لا يلحمه الضوء/ عري أحزن من يد بلهائه ترتفع فجأة/ لتضم الهواء/ الهواء الأعمى/ الهواء الذي يخطئ بالأشياء/ بلا وقع ولا ذكارة ولا عبق/ شمس عديدة ترخي ظلالها الباردة عليك/ جدران كثيفة/ تدوب في شفتيك/ تفت على جلوك/ والغرفة بهضاء بهضاء باهتة في ذلك البياض القاسي الجارح النقول»(ص ٧٩).

وهو يستخدم في هذا الديوان مفردات ثلاثية معقدة تعبر عن العشق والجسد المبتهرين بكثافة في الموروث المكتوب العربي وهذه المفردات تحمي القصائد طبعاً تتجاوز من حيث الزمان وتشغل على إعطائها شعوراً حسياً. ويعتمد بول شاول على البلاغة ويوظفها ضمن نسج القصيدة بشكل إحيائي تشم فيها العشق والجسد ومن خلالها يصل إلى معادلة اتساع اللغة في أقصى حالاتها بها يضمن للقصيدة أن تعيش عبر الأزمنة المفتوحة على زوايا متعددة للمجاهل- الأشياء وهي لا تركز إلى ما هو متفق عليه بل تحيا من خلال قرامتها في كل مرة وتهيمن عليه (التقارن) بلهب النشوة وسحر العشق ويفتح أبواب في سهل الجسد ويخلق مناخات وأقاليم فيها الغرابة ومفاجأة المتبدل كفضول الزمن. نستطيع القول بأن بول شاول بقي خارج القوالب والتصنيفات والمدارس والأساليب المحددة وكأنه يرفض في قرارة ذاته تركيزاً من المؤسسات والجهات الرسمية أظن حتى من الجمهور. وبالتالي هو أحد الفرسان الكارزميين في مشروع الحداثة الشعرية المكتوبة باللغة العربية بل أكثرهم إخلاصاً وأقلهم توظيفاً نفعياً.

ونثار ما يثب على التمدد، والخروج بلا مقابل»(ص ٧) والواضح أن الشاعر يكتب قصيدة مركبة ويشغل على علاقة المفردات ببعضها البعض وهو بذلك يشيد قصيدة بلغة بانخة ولكن يعمل على إخضاعها واستنطاقها إلى أقصى مدى ممكن في التعبير وتوظيفها كإحدى العناصر الأساسية للقصيدة المركبة التي تعتمد على فن الحذف في شكلها النهائي والتي تتميز بقسوة التعامل مع اللغة المكتوبة حيث يصل به الأمر أحياناً إلى تعريضها للقمع والعنف المسبوك في قطع الأجزاء الهشة من جسد القصيدة وهي أشبه بتعامل النحات مع مادة الحجر وبها تنلمس إصراره على التفریق بين القصيدة والشعر وهو يخلص لفن كتابة القصيدة ويؤكد ذلك من تدليل العنوان على الغلاف الأول للكتاب بكلمة «قصائد» وكما هو معروف إن القصيدة هي أرفع أنواع المكتوب وهذا النوع يعمل على التوغل في الذات والتي هي إحدى أبرز السمات الأساسية للحداثة العربية الشعرية وطموحها في التجاوز والابتعاد عن الشفوي والتطريب والغناء والمباشرة واليومي والبلأغي ونلاحظ أنه يبتعد عن الكتابة المنبرية التي تجلب التصفيق والإعجاب في حالات الاستعراض الاستهلاكي حيث نلاحظ قلة مشاركته في المهرجانات والاحتفالات الشعرية التي أصبحت تكرر لبعض الأسماء وهم أصبحوا تقليديين يكتبون قصائدهم بما يناسب ذوق إدارة تلك المهرجانات التي هي أبعد ما تكون عن الذائقة والمعرفة الشعرية.

وكما هو ملاحظ إن عدد كتبه لا يتناسب مع تجربته الطويلة. على ما يبدو لا يهم عدد الكتب بقدر ما يهم في كل إصدار طرح تجربة جديدة من حيث اللغة والموضوع وكأنها في قطيعة مع سابقتها وهو من الكتاب الذين لا يحبون النمطية والتكرار والنسج على منوال واحد يبدو أنه في هاجس وفلق دائم ولا يستقر على شكل معين بل يشغل على كل تجربة بأدوات بما يناسبها من حيث اللغة والشكل ونراه يستخدم أساليب لا حصر لها منذ مجموعته «أيها الطاعن في الموت» وانتهاءً بـ«كشعر طويل من العشق» التي هي الاحتفال بالجسد وبلغة الجسد في كل أحواله: جسد المرأة، جسد العاشقة جسد المتهرلة، الجسد المتعب، الحي، الشبق، الجسد الأوروبي. نلاحظ أنه يستخدم بعض المفردات التراثية بتشكيلها الإنشائية- المزموية بل هي تتكرر في أكثر من موقع في المجموعة وهي تأخذ بالقصيدة إلى أقصى العلق في التعبير التشكيلي وهي لا تبدو مصطنعة بل حقيقية الاصطناع

صموئيل شمعون... «عراقي في باريس»

هاشم صالح

باحث ومترجم بقوم في باريس

والفرنسي الهاريسي. كل أنواع الجحيم عرفها الكاتب واكتوى بحر نارها. ويعد أن خرج من أتون المعاناة منصهراً أبعد روايته الخالدة.

لكي نفهم أبعاد هذا العمل الذي فاجأنا بتبني أن نطرح هذا السؤال: كيف يولد الأدباء الكبار في التاريخ؟ كيف يظهرون؟ وللاجابة عن هذا السؤال يكفي أن ننظر إلى حياة بعضهم. يكفي أن نتذكر حياة جان جاك روسو البوهيمية بعد أن هرب من مدينته الأصلية «جنيف» وهام على وجهه في القرى والمزارع حتى أصبح خادماً عند العائلات الأرستقراطية لكيلا يموت من الجوع. ومع ذلك فإن هذا لم يحمه من النوم في العراء أكثر من مرة كما حصل لصموئيل في محطات باريس وكراجاتها. بعد ذلك ظهرت الأعمال العبقرية كـ «الاعترافات» وسواها. وفي نهاية المطاف ألا يمكن اعتبار كتاب صموئيل هذا بمثابة اعترافات شخصية أيضاً، وإن من نوع آخر؟ ألم يتحدث عن طفولته وأمه وأبيه «الاحرس الأطرش» بشكل لم يسبق له مثيل في الكتابة العربية على حد علمي. وحده روسو والكتاب الأجانب على أفره تجرأوا على الحديث بكل واقعية وصدق عن أصولهم الأولى بدون أي تزويق أو تزوير. وحدهم فضحوا أنفسهم بأنفسهم وعروها.

يكفي أن نتذكر حياة دوستوفسكي وبخاصة بعد أن أوشك على الإعدام وعاش حياة الأشغال الشاقة في سيبيريا لمدة أربع أو خمس سنوات لكي نفهم حجم الجرح وعمق الجرح الذي أدى إلى ولادة روايته الأدبية الخالدة. يكفي أن نتذكر حياة اندغار آل بو الذي سقط ميتاً في الشارع وهو سكران يتعتهه السكر لكي نفهم تجربة صموئيل شمعون التي أدت إلى ولادة «عراقي في باريس». ويمكن أن نتذكر أيضاً حياة رامبو في باريس حيث عرف اللتشرد والجوع على الرغم من مساعدات فيرلين وشعراء

منذ زمن طويل لم نقرأ عملاً أدبياً يمثل هذا الحجم والمستوى. منذ زمن طويل لم نقرأ عملاً يهزنا، يعصف بنا من الداخل (لا يمكن أن تخرج منه سليماً معافى كما دخلت). أقصد بأنك تخرج أفضل بكثير مما كنت سابقاً: تخرج أكثر تسامحاً، وحرية، وانفتاحاً على الآخرين، كل الآخرين. منذ زمن طويل لم يضحكننا عمل أدبي، لم يدخل البهجة إلى قلوبنا مثل هذا العمل. لقد ضحكت في عشرة أيام (حيث قرأته مرتين متتاليتين) أكثر مما ضحكت في عشر سنوات أو ربما عشرين سنة، أو ربما طيلة حياتي كلها. ضحكت كثيراً إذن حتى كدت أموت من الضحك، وتقرباً في كل صفحة. ولكنني بكيت أحياناً، نعم بكيت وانتهجت بدون أن أشعر أو بدون أن أفعل أي شعور. لقد نظفني هذا الكتاب من نفسي، حررتني من أوجاعي وساهم في تفجير المكبوت المحتقن في داخلي. أعادني إلى الأزمنة الغائبة القديمة.

منذ زمن طويل لم أقع على عمل أدبي يجمع في طياته بين كل جوانب الحياة العربية: من جنس، وسياسة، ودين، وغرب وشرق، وماض وحاضر، وكوايميس، ومخابرات، وعلاقات فرنسية - عربية، ونماذج بشرية مصورة بشكل فوتوغرافي تقريباً: أي بشكل واقعي مقنع تماماً. تقريباً لا يوجد أي افتعال في رواية صموئيل شمعون هذه، ولست بحاجة لأن تبذل أي جهد لكي تقرأها بنهم من البداية وحتى النهاية وأنت تتمنى لو أنها لم تنته. هذا هو العمل الأدبي الحقيقي. والا فما

معنى الروائع الأدبية؟ (Les Chets d'oeuvre)

من أين جاء بها صموئيل شمعون يا ترى؟ من أعماق الحياة المعاشة، أو بالأحرى من النزول إلى الطبقات السفلى للجحيم، أقصد الجحيم العراقي، والعربي،

قصة طفولة» هنا تشعر بالانشداد الى ذلك الجو العراقي في مدينة «العبانية» حيث ولد الكاتب وترعرع. تشعر بالتعاطف مع تلك العائلة الآشورية البسيطة التي تعيش مع العائلات الاسلامية بدون أي مشكلة. ولكن هنا تنتظر القارئ مفاجأة غير متوقعة: ألا وهي ورود الكثير من العبارات الآشورية في الحوار. وأنا شخصيا ما كنت أعرف ان صموئيل يعرف الآشورية! وهذا اكبر دليل على جهلنا نحن العرب الآخرين بحقائق العراق وتاريخ العراق. ولحسن الحظ فان المؤلف يترجم دائما العبارات الآشورية الى العربية. وهنا يصور صموئيل العلاقات داخل عائلته بكل صدق وصراحة تماما كما يفعل روسو في «الاعترافات». فهو لا يخجل من اي شيء ولا يخفي اي شيء بما فيها دعاء أمه المستمر على أبيه «متى يأخذني الله. لا أريد أن أموت من رائحة هذا الأخرس الأطرش!» (ص ٢٠١). متى يموت هذا الحمار! متى يخلصني الله منه. الخ.

أكثر من مرة شعرت بالحاجة الى البكاء أثناء حديثه عن والده او الاجواء العائلية للأسرة بشكل عام. أحسست بالكثير من مشاعر الحنان والنزعة الانسانية العميقة. واعتقد ان أحد أسباب نجاح رواية صموئيل هو هذه النزعة الانسانية بالذات. وحتى عندما يصرخ والده بأصوات صماء بكاء غير مفهومة فانك تكاد تموت من الضحك وتحفر الدموع من عينيك في نفس اللحظة. وبالتالي فلا تعرف هل تضحك أم تبكي أم الاثنين معا. هذه القدرة على الاضحاك حتى في اكثر الحالات تراجيدية. هذه القدرة على السفيرة من كل شيء بما فيها نفسه وبالأخص نفسه وعائلته تمثل إحدى السمات الرائعة لهذه السيرة الذاتية التي قل نظيرها في ادبنا العربي الحديث.

يضاف الى ذلك ان هذه السيرة الذاتية يمكن أن تقرأ كوثيقة تاريخية من قبل الأجيال القادمة. ففيها تصوير حي للبيئة العراقية في الستينات والسبعينات، وتصوير ناجح للكوايس العربية من سورية، ولبنانية كثنائية،

آخريين. كما عرف نفس الشيء في لندن وبروكسول قبل أن يكتب نصه الحاسم «فصل في الجحيم» ويمكن أن نذكر.. ونذكر.

كل هؤلاء نزلوا الى الطبقات السفلى للجحيم قبل أن يخرجوا الى السطح بالجواهر والدرر. كل هؤلاء ذاقوا طعم الهوان والذل واحترقوا بأتون المعاناة ودفعوا الثمن عدا ونقدا قبل أن يكتبوا حرفا واحدا. وصموئيل شمعون هو أحدهم بدون شك. انه ينتمي الى نفس السلالة ونفس العرق والجنس والدين».

لا أستطيع هنا بالطبع ان أخص مضمون روايته المؤلف من روايتين في الواقع: الأولى تحكي قصة حياته بعد خروجه من العراق الى سوريا فليمان فالاردن فالمقاومة الفلسطينية ففرنسا وباريس. والثانية تحكي قصة حياته قبل أن يخرج من العراق: أي قصة طفولته وشبابه الأول حتى نهاية الخدمة العسكرية.

وبالتالي فالرواية هي عبارة عن سيرة ذاتية في الواقع. ولكنها سيرة ذاتية أدبية أو خيالية ضمن مقياس انها تتخذ طابع الفن الروائي القصصي. فالى أي مدى يدخل الخيال في بنية الوقائع والاحداث الفعلية او تصويرها وتغييرها يا ترى؟ لا أحد يعلم. ولكن يبدو واضحا ان الصراحة التي تصل احيانا الى حد الواقعية القحة هي الغالبة على الكتابة. واعتقد انه لولا الصدق العاري الذي يبدو واضحا في كل نوايا الكتاب لفشلت الرواية. هناك سؤال يطرح نفسه: لماذا ابتدأ المؤلف كتابه برواية الجزء الثاني من حياته قبل الأول؟ أو بالأحرى لماذا رتب الكتاب بشكل معكوس فوضع قصة حياته اللاحقة قبل قصة حياته السابقة؟ السؤال لا معنى له ضمن مقياس ان القارئ يمكن ان يبتدئ بقراءة النصف الثاني من الكتاب قبل النصف الأول اذا شاء. يضاف الى ذلك ان كلا الجزئين يضيئان بعضهما البعض. وأنا شخصيا قرأت الكتاب في كلا الاتجاهين لكي تضاه لي بعض القضايا. الجزء الثاني من الكتاب أو الرواية. او من السيرة الذاتية لا فرق، يحمل العنوان التالي: «البائع المتجول والسينما -

واردنية، وفلسطينية الخ. وفيها تصوير رائع لنماذج عربية عاشت في باريس على هيئة صحفيين ومثقفين في الثمانينات والتسعينات. وفيها تصوير للشوارع الباريسية والمقاهي والحانات والميترو والمطاعم الخ.. باختصار فيها تصوير رائع ومقنع لشرائح كاملة من حياتنا نحن الطلبة العرب الذين جننا إلى باريس في تلك الفترة بالذات وعشنا فيها. فنحن أيضا كنا نتسكع في الحي اللاتيني والسان ميشيل والسان جيرمان وبقية الأماكن المذكورة في الرواية مثل صموئيل شمعون. ولكن ولا واحد فيها فكر في أن يخلد تلك المرحلة الفؤارة بالحياة بعمل أدبي يرتفع إلى مستواها. وإذا ما استثنينا «الحي اللاتيني» لسهيل اندريس و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطبيب صالح، فلا أعرف مثقفا عربيا آخر استطاع أن يخلف وراءه عملا من هذا النوع. يمكن أن نستثني أيضا الأعمال الأدبية لهزيميت عبودي. وحده صموئيل شمعون استطاع أن يرتفع إلى مستوى التحدي ويهب سابقه على ما أعقد. كنا مضينا، مررنا على تلك المرحلة الذهبية من حياتنا مرور الكرام دون أن نعرف كيف نسجلها في عمل أدبي يليق بها. وحده صموئيل الذي كان أقفنا حفا عرف كيف يحول باريس إلى رواية عربية! لقد كتب الرواية التي كنا نحلم بها جميعا دون أن نستطيع التوصل إليها. لقد كتبها بالنيابة عنا كلها. فلم تستطع حياته الشخصية هي وحدها المنعكسة في هذه الرواية، وإنما شرائح كاملة من حياتنا نحن أيضا. ولولاها لضاعفت تلك الشرائح إلى الأبد واندثرت. لولاها لذهبت مع الريح. من كان يعتقد بأن صموئيل هو الذي سيكتب النص الأساسي لتلك الحقيقة؟ لقد ضحك علينا جميعا...

هذا الكتاب يطرح كل المشاكل العربية دفعة واحدة كما قلت سابقا. ولكنه يطرح أيضا مشكلة الأقليات. كيف يمكن أن تعيش في عالم عربي إسلامي إذا كان اسمك صموئيل شمعون؟! على مدار الكتاب نلاحظ أن هذا «الاسم الثقيل» يسبب له المتاعب إلى درجة أن أمه ندمت عليه ولكن بعد فوات الأوان، بعد زمن طويل. ففي سوريا

اعتقلته المخابرات لأنها اشتبهت من الاسم بأنه جاسوس يهودي! وفي فرنسا نفسها حاول أحد الأصوليين المغاربة طرده من بيت أخيه قائلا له ولزوجته «لا أعرف ما الذي يعجبكم في هذا اليهودي الذي تقمونه في حياتنا» (ص ٦٨). وفي تونس شكوا فيه، وفي أماكن أخرى أيضا. ولكنك لا تشعر إطلاقا أثناء إثارة هذا الموضوع الحرج والحساس بأي حقد لصموئيل على العرب المسلمين. على العكس تشعر بالدفء والمحبة بينه وبينهم وتكتشف أن معظم أصدقائه منهم لا من غيرهم. ولكنه لا يفرّج عن ذكر الوقائع كما هي بدون أية مساحيق ايدولوجية كاذبة على طريقة الخطاب البعثي أو القومي المهترئ. فالرجل يتحدث عن مجزرة الأشوريين على يد الأكراد ولكن دون أن ينضح من كلامه أي حقد على الأكراد (ص ٢٦٢ وما بعدها) بل يكتفي بالقول: كلنا في النهاية ضحايا التخلف.. ثم يردف: معظم أصدقائي من الأكراد. وحتى عندما هجر النظام البعثي الصدامي العائلات الأشورية والكردية والتركمانية فإنه لم يحدد على العرب، وإنما اكتفى فقط بادانة المفهوم الشوفيني الغبي للقومية العربية على لسان قرياقوس استاذ طفولته (ص ٣٠٠) ثم يردف قائلا «نحن أصل هذه البلاد. نحن مثل الهنود الحمر في اميركا». بمعنى أننا سوف ننقرض. انهم يهجروننا من قرانا وبيوتنا، وبالتالي فكل مشاكل العراق الحالية من عرقية وطائفية يرهس بها الكتاب ويعرضها بطريقة واقعية صادقة لا أثر للايديولوجيا الكاذبة فيها. لهذا السبب نجحت الرواية. إنها رواية لا ايدولوجية على الإطلاق. بمعنى اخر فإنها تغلب الواقع على الايديولوجيا كما كان يفعل بلزاك او نجيب محفوظ او كل الكتاب الكبار. نقول ذلك ونحن نعلم ان الشيء الذي قتل الكتابة العربية (وليس فقط الرواية) طيلة نصف القرن المنصرم هو الايديولوجيا.

أقول ذلك وبخاصة ان هذا الجزء من الكتاب ألف عام ١٩٨٥، أي في عز انتشار الفكر البهغاري الايديولوجي وسيطرته على الثقافة العربية. وبالتالي فالكتاب لم يقل ما قاله بعد انهيار الايديولوجيا العربية وسقوط النظام

العراقي وإنما عندما كان في أوجِه.

القسم الأول من «الكتاب - الرواية» يمكن أن نطلق عليه اسم: مشاهد من الحياة الباريسية المليئة بالفماذج العربية الديتكوشتية إذا ما قفزنا على مغامرات البطل في سوريا ولبنان والأردن قبل الهجرة إلى الغرب. والقسم الثاني يمكن أن نطلق عليه اسم: مشاهد من الحياة العراقية والطفولة البريئة والشقية. ولا استطيع أن استشهد بمقاطع من كلا القسمين لأنني عندئذ سوف أنقل الكتاب بحرفيته تقريباً. فهو كله تقريباً قابل للاستشهاد. ولذلك سوف أترك متعة اكتشافه للقارئ وحده. فلا شيء يفتنيه عن القراءة المباشرة، والعرض النقدي للكتاب يظل أقل قيمة من الكتاب بكثير. يظل هدى شاحباً لكتاب يكتب بالحياة. ولكنني لا استطيع أن أقاوم اغراء ذكر بعض المقاطع، ففي بدايات الرواية يطرح المؤلف هذا السؤال «ألي هذا الحد كنت مدمراً نفسي؟» ولكن هل يعلم أن هذا الدمار النفسي هو الذي يقف وراء «عراقي في باريس؟» فلولاه لما كانت هناك رواية ولا سيرة ذاتية ولا نثر شعري ولا إبداع خلاق ولا من يحزنون. كل التجارب المرعبة التي عاشها المؤلف كانت ضرورية للتوصل إلى عمل أدبي من هذا الطراز. فليحمد الله إذن على تلك الأحداث الجسام والسنوات العجاف. والشيء الذي يلفت الانتباه في الرواية واعتقد أنه ساهم في نجاحها إلى حد كبير هو استخدام المؤلف للعبارات الفرنسية كما هي أما بحروف فرنسية مباشرة أحياناً أو بحروف عربية غير مباشرة في معظم الأحيان. واعتقد أنه الروائي العربي الوحيد الذي لجأ إلى مثل هذا الأسلوب. فعلاً عندما يمر الكاتب الشهير صموئيل بيكيت من أمام المقهى الذي يوجد فيه صموئيل يرد صاحب المقهى على تحيته من بعد قاتلاً «بون سوار شير مسيو، سافا بيان!» (ص ١٠٨) ولا يترجمها المؤلف وإنما يتركها على حالها لكي تزيد من واقعية الرواية وصحتها. وهي تعني لمن لا يعرف الفرنسية «مساء الخير يا سيدي العزيز، هل كل شيء على ما يرام؟». من الواضح أن الترجمة تسيء للنص أكثر مما تفيد، ولذلك تحاشاها

المؤلف في بعض الأحيان فأبقى على الكلمات الفرنسية كما هي بعد أن نسخها بحروف عربية. وهنا تنطبق على صموئيل كلمة رامبو: لا شعر جديد بدون أشكال لغوية جديدة. وما ينطبق على الشعر ينطبق على الرواية وكل أنواع الأدب الأخرى. يوجد هنا شكل جديد يقم لأول مرة في الرواية العربية. ويمكن أن نقول الشيء ذاته عن العبارات الاشورية أو تلك الواردة بالمغربية الدارجة الخ. نلاحظ أن مغامرات البطل في باريس وانتقاله فجأة من الحضيض إلى القمة أو من القمة إلى الحضيض تشبه مغامرات ألف ليلة وليلة. انظر مثلاً قصته مع السيدة الفرنسية «ميشلين» التي أضاعت كليها يوم الاحتفال بالثورة الفرنسية والتي تسكن شقة فاهرة في بولغار سان جيرمان الذي لا يسكنه إلا الاغنياء الكبار. ثم أصبحت عشيقته، وهكذا انتقل الكاتب فجأة من الشارع إلى حياة القصور تقريباً! وانظر إلى المشكلة التي دارت بينه وبين الكلب داخل الشقة. فهي لا تنسج لكلبين على ما يبدو. بالطبع لا استطيع أن اذكر كل القصص المميّنة من الضحك لأنها أكثر من أن تحصى أو تعد. ولكن ليقرأ المرء قصة شبيهة بالممثل المعروف «ألدو ماتشيوني» وكيف سبب له هذا التشابه مشكلة حقيقية في شوارع باريس وفي الميتر أيضاً. فهو لم يعد يستطيع أن يركب الميتر فراح يغطي وجهه بجريدة عربية خشية أن يعرفوه... في كل صفحة تكاد تقع على عبارة تفجّر تفجيراً وتجعك تنقلب على قفاك من الضحك والبهجة والحبور. إن قراءة هذه الرواية ليست فقط متعة وإنما هي مفيدة أيضاً للصحة النفسية والجسدية، وربما أنقذتك من السرطان أو من السكتة القلبية. ولهذا السبب أقول «بدلاً من أن تذهبوا إلى المسرح أو السينما للترويح عن أنفسكم اقرأوا كتاب صموئيل شمعون! لقد فشل في أن يصبح ممثلاً أو مخرجاً سينمائياً كبيراً، ولكنه نجح في أن يصبح روائياً من أعلى طراز، ألا يكفي ذلك؟ وما الفرق بين الممثل والكاتب؟ كلاهما يقتضيان دوراً ويلعبان. والحياة نفسها ليست إلا مسرحية هزلية

أدامس الذي بالكاد يخفي اسمه المقنع اسمه الحقيقي. وهو الوحيد الذي عرفته لأن علاقاتي الباريسية ضيقة جدا ولا تسمح لي بمعرفة الآخرين، وهو يقدم عنه صورة ناجحة، ايجابية، دقيقة في مجملها: صورة انسانية، جد انسانية.

أما عن الجنس فحدث ولا حرج: فهو حاضر في الرواية بكثرة، وأحيانا بشكل صريح جدا وبدون أي لف أو دوران. ولا اعتقد ان كاتبها عربيا آخر استطاع ان يتناول مشكلة الجنس بمثل هذه البساطة والجرأة الواقعية البورنوغرافية تقريبا. ألفظ كلمة بورنوغرافية هنا بدون أي معنى سلبي. الجنس هنا عار على حقيقته والألفاظ التي تدل عليه شديدة الصراحة والدقة، ولكن اياكم أن تنسوا البعد الانساني للنظرة الى المرأة او للعلاقة معها. فهو ليس غائبا اطلاقا عن فلسفة المؤلف. على العكس انه يقع في الصميم منها. ولكن المرأة الطيبة بالطبع، المرأة المسكينة المغلوبة على أمرها. (انظر حالة المغربيات اللواتي كان صديقه «شامل» يصطادهن في الميترور.) وانظر ايضا فرحه لعودة صديقه الجزائري احمد الى زوجته وعائلته بعد ان كان قد قرر تركها او نوى ذلك. وهناك مقاطع اخرى عديدة تدل على عمق انساني لم يمت في شخصية الكاتب ولم يتشأ على الرغم من كل ما عاناه في حياته من محن وعذابات.

لم يستطع صموئيل شمعون أن يصبح مخرجاً سينمائياً لكي يعمل فيلماً عن أبيه الفران الاخرس الاطرش الغارق في حب ملكة انكلترا. لكنه استطاع ان يلخص كل تاريخ العراق والمنطقة بل وحتى المنافي العربية بباريس رواية واحدة. استطاع بشكل مباشر او غير مباشر ان يعبر عن التراجيديا العربية بلغة مضحكة، لغة المهزلة والمفارقة والسخرية المرة. استطاع ان ينزل الى اعماق تحتية نادرا ان يخرج منها من نزل اليها. وعن طريق المضحك - المبكي استطاع هذا الآشوري المنبؤ ان يقدم لنا احدى روائع الأدب العربي في هذا العصر وربما في كل العصور.

تراجيدية يتفوق فيها الواقع على الخيال احيانا. والآلهة نفسها ما هي الا «السيناريست الأعظم» كما يقول المؤلف في اكثر من موضع. وانظر الى هذه العبارة باللهجة المغربية والتي تكاد تفوق الوصف: «يا دين الرب كيفاش Pien ؟ نهدر معك بالعربية وتجاوبني بالفرنساوية (١٦٨).

لم يكتب صموئيل شمعون سيناريو الفيلم الذي كان يحلم به منذ الطفولة «الحنين الى الزمن الانكليزي»، ولكنه كتب ما هو أهم منه وأعظم. كتب رواية الحنين الى الزمن العربي الضائع في الداخل والخارج، وعلى أروسة باريس الموضوعية الباردة، وأروسة لندن، وكل المنافي الأوروبية التي اصبحت وطننا الوحيد الممكن. كتب رواية الزمن العربي المسروق بشكل اجباري حتى قبل ان يبتدئ. كلنا مشردون وصعاليك بلا أمل في العودة او الرجوع. نمود الى أين؟ الأوطان اصبحت ركاما او حطاما، والبكاء على الاطلال ممنوع. لقد كتب صموئيل شمعون قصة السحق العربي من المهد الى اللحد، قصة الكوابيس التي تلاحقك اينما حلت وارتحلت. كتب قصة النزول الى الطبقات السفلى للجيحيم ثم الخروج منها بقدرة قادر، واستطاع ان يعري كل العلاقات العربية في الداخل والخارج بأسلوب لا يضاهي من حيث القدرة على اثارة الضحك حتى وهو يتلوى وجعا في أقبية المغاربات السورية واللبنانية والأردنية. استطاع ان يعري شخصيات الكثير من الصحفيين والمثقفين العرب في باريس، ويكشف عن ارتباطهم بالانظمة التي يدينون قمعها واستبدادها. استطاع ان يسفر من كل هذه الايديولوجيات المرمائية المتحيزة التي هيمنت علينا طيلة خمسين سنة وكأنها حقائق مقدسة لا تناقش ولا تمس. ألا يكفي ذلك في رواية واحدة؟ لقد صور لنا الأجواء العربية في باريس من خلال لوحات أخاذة للعديد من النماذج البشرية أي من الصحفيين الذين اكتفى بتحوير او تغيير اسمائهم فقط. نضرب على ذلك مثلاً شخصية عبد الوهاب، رياض، شامل، وسواهم عديدين. هذا دون ان نتحدث عن الشاعر العربي الكبير

الفلسفة أداة للحوار

عبد السلام يتعبد العالي

مفكر من المغرب

وخلق سوء التفاهم أو إبرازه على الأقل؟ ربما يمكننا أن نتوقف قليلا عند مجرى الحوار الفلسفي ذاته لتبين كل ذلك، ولنتذكر بهذا الصدد المناخ الذي يطبع المحاورات الأفلاطونية في مختلف مراحلها حيث نثبت أن كلما تقدم الحوار فإن شعورا بالعجز أمام «شيء ما» يجعل الحوار يتعثر، بل أنه قد يوقفه ويؤزمه.

على رغم ذلك فإن ما ينبغي الإلحاح عليه هو أن النقاط التي يتعثر عندها الحوار ويحار عندها الفكر غالبا ما تكون هي بالضبط نقاط الالتقاء: أي النقاط التي تسوي جهل الجاهلين بمعرفة العارفين.

فكان المسافة بين المتحاورين تزداد قريبا كلما ازداد بعدهم، لا عن بعضهم البعض، بل عن ذواتهم. كل متحاور يزداد قريبا من الآخر كلما ازداد بعدا عن نفسه.

ذلك أن النقاط التي يتطور عندها التعثر و«يتوقف» الحوار، أو على الأقل يتأزم، لا تفرق بين المتحاورين، وإنما بين الفكر ويداهااته، بين الفكر ومساقاته، أو لنقل بين الفكر وبين نفسه وهو يسعى للانفصال عنها. فكان الالتقاء بين أطراف الحوار لا يتم إلا عند نقاط افتراق، وكان الاتصال بينها لا يتم إلا عند نقاط انفصال: نقاط التآزم والتأزم التي يتحدر عندها الفكر من يقينياته ويتخفف من «حقائقه». إنها النقاط التي يغدو عندها أطراف الحوار «في الهم سواء»، وليس أي هم، بل الهم الفكري «الذي تتحول فيه الأشياء التي تبدو معروفة إلى أشياء تكون أملا للمسامحة» على حد تعبير ما يدغر.

إن الفلسفة، من حيث إنها مقاومة تعمل ضد كل ما من شأنه أن يكرس للتطابق والوفاق والانتلاف والتقليد، تأكيد بأن كل تفاهم مفترض يخفي من ورائه سوء تفاهم أصلي. على هذا النحو فإن الحوار الفلسفي لا يرمي إلى أن يحقق الحد الأدنى من التفاهم، وإنما يهدف، على العكس من ذلك، أن يبين أن ما يقدم كنقاط التقاء قد يكون نقاط انفصال، وما يعتبر تفاهما قد ينطوي على سوء تفاهم. إلا أنه ليس بالضرورة سوء تفاهم بين الأطراف المتحاور، بل أنه قد يكون أساسا

لسنا في حاجة إلى كبير عناء وطول تحليل كي نثبتين ونبين كيف تكون الفلسفة أداة للحوار فلو نحن سلمنا بأن الفلسفة تمسك إلى العقل السليم الذي هو «أعدل الأشياء قسمة بين الناس»، لخلصنا إلى القول مباشرة وبلا تردد إنها أنجع الأدوات لخلق الحوار ورفع سوء التفاهم وتوحيد الأفكار ولم الشتات وتكريس الانتلاف.

إلا أن المباشرة وعدم التردد، كما نعلم، كثيرا ما يحجبان ما ينبغي أن يطرح موضوع تساؤل. فهل حقا أن غاية كل حوار هي رفع سوء التفاهم وتوحيد الأفكار، أو على الأقل تحقيق الحد الأدنى من الإجماع؟ هل مرمى الحوار الفلسفي هو البحث عن نقاط الالتقاء؟ ثم هل تكمن وظيفة الفلسفة في لم الشتات وتحقيق الوئام؟ محاولة للإجابة عن هذا التساؤل الأخير يكفي أن نلتفت إلى تاريخ الفلسفة حيث نثبت أن الفلاسفة لم يكونوا عبر التاريخ دعاة وئام ولا مصدر تصالح، فضلا عن أن كثيرا من النصوص الفلسفية لا تزال إلى اليوم ماثار تأويلات متضاربة وجدالات لامتناهية. ولم يكن هذا الأمر ليخفي بطبيعة الحال على مؤرخي الفلسفة وعظام الفلاسفة، ويكفي أن نتذكر ما يقوله أبو الفلسفة الحديثة في كتاب القواعد عن اختلاف الفلاسفة وعدم تمكنهم من تحقيق الوئام حتى فيما بينهم.

ينبغي أن نضيف إلى ذلك ما يمكن أن ندعوه الطبيعة الانفضالية للتفكير الفلسفي. فمقابل الدعوات الإيديولوجية التي تقوم على إغفال التناقضات وخلق الوفاق، فإن الفلسفة كما نعلم بإستراتيجية تسعى إلى الكشف عن الاختلاف فيما وراء الانتلاف، وعن التعدد فيما وراء الوحدة الإيديولوجية تجمع وتوحد. أما الفلسفة فهي تثقت وتفرق. إنها إستراتيجية لتكريس الانفصال، وسعي وراء إحداث للفجوات في ما يبدو متصلا، وخلق الفراغ في ما يبدو ممتلئا، وزرع الشك في ما يبدو بديهيا، وتوليد البارادوكس في ما يعمل دوكسا.

هل نستنتج من ذلك أن منهج الفلاسفة ومنطق خطابهم لا يخوكان خلق التفاهم بقدر ما يستهدفان إنكاء روح النقد

الصحف والمجلات»، معروفا لدى الجميع تربطه علاقات بالكل من غير أن تربطه بأحد.

يفتضح هذا التقابل عندما تطو موضة «الإقامة في الريف» ويهب أهل المدينة نحو الأرياف «فينظرون إليها ويعاملونها كما لو كانت امتدادا» «للمساكن التي يتسولون فيها في مدنهم الكبرى»، كما لو كانت امتدادا لـ «مناطقهم الخضراء» أي لكائن «يدخل في مخطط استهلاكي»، كائن من صنع التقنية.

وهكذا يغدو التقابل المذكور تقابلا بين عالمين: عالم تسوده التقنية مع ما تفرسه من علائق بين البشر فيما بينهم، وبينهم وبين الكائن، وآخر يريد أن ينفلت من ذلك العالم ويتجاوز.

قد يبدو كلام هايدغر للوهلة الأولى منطويا على تناقضات. فهو «على عكس ما نتوقع، يربط الشهرة والثرثرة والإعلام بالانعزال، مثلما يربط الصمت والتوحد بالحوار. يرتفع هذا الشعور

بالتناقض إذا علمنا أن هايدغر يريد بالضبط أن يوضح التواصل الكاذب الذي تفرسه الثقافة التمييزية التي تسود عالمنا المعاصر تلك الثقافة التي تساهم في ذيوها وسائل الإعلام التي تكتفي، كما يقول دولوز، بوضع الاستفسارات بدل طرح الأسئلة، وتعمل على خلق إجماع مقفل بتوحيد الأنواق والآراء والعواطف

والقيم، إنه يريد إذن أن يوضح هذا التواصل الكاذب ليكشف أن وراءه عزلة حقيقية تغلفها «ثرثرة المتأدبين الكاذبة»، ويقابلها بما يدعو توحدا «يرمي وجودنا بأكمله في الحوار الواسع مع

جوهر الأشياء كلها». لذلك سرعان ما يتخذ التقابل المذكور شكلا آخر، ويغدو تقابلا بين فضاء يقابل فيه الفكر العمل، وآخر تغدو فيه الفلسفة «عملا فلسفيا» لا يتحدد بفضاء التقنية

وشرائطها وإنما «ينظم سوره في حدث المنظر الطبيعي» ويوجد فيه الانتماء المباشر إلى عالم الفلاحين جنوره.

تلك هي مهمة الفلسفة إذن، إنها تنقلنا من الانعزال نحو التوحد، ومن الاتصال الموهوم الذي تفرسه اليوم وسائل الاتصال، نحو التواصل الحق، فتأخذنا من فضاءات «التمدن» بما يسودها من حوار زائف وانسجام قسري

وعزلة حقيقية «ترتبط فيها بالجميع من غير أن نرتبط بأحد»، إلى فضاءات تدفعنا لأن نعيش التفرد الأصيل. وتدخل في الحوار الواسع لا مع بعضنا البعض فحسب، وإنما مع «جوهر الأشياء كلها» كي نتجاوز عصر التقنية الذي

يحدد علائقنا فيما بيننا وعلاقنا بالوجود.

سوء تفاهم الفكر مع نفسه، سوء تفاهم ذاتي.

بناء على ذلك ربما ينبغي بهذا الصدد إعادة النظر في مفهوم الحوار ذاته. فليس الحوار مجرد تبادل الكلام بين أكثر من طرف بغية التوصل إلى حد أدنى من التراضي. إنه بالأولى سعي وراء السير على الدرب نفسه. لا يعني ذلك إلتحاق درب خط من قبل وما على الأطراف إلا انتهازه، وإنما مساهمة أكثر من طرف في شق دروب الفكر، مساهمة في إبداع الأسئلة، وتوليد المفارقات. لعل هذا هو ما يعنيه بوفري عندما يعطي لرباعيته عنوان: حوارات مع هايدغر. بناء على ذلك فإن كان ولا بد إذن من الحديث عن التراضي كمرعى للحوار، فإنه التراضي حول الأسئلة، التراضي حول شق السبل وفتح الأنفاق، التراضي لا حول ما يطمئن ويرضي، بل التراضي حول ما لا يطمئن وما لا يرضي.

لا عجب إذن أن يسود الفكر المعاصر ما يدعى فلسفات الوجود، تلك الفلسفات التي تنطلق من سوء نية أصلية وتفترض ليس شعبان ديكرارت فحسب، و لا مكر التاريخ الهيجلي وحده، ولا حيث العلامات الذي يتحدث عنه فوكو، وإنما هبشا أنطولوجيا يشمل كل الكائنات.

وعلى رغم ذلك فإن هذه الفلسفات سيئة الظن لا تعمل على التفرقة بين المتماورين، وإنما تقرب فيما بينهم بأن تجعل كلا منهم يبتعد عن نفسه، ويخرج عن عزلته. لنقل إذن إنها تضع التوحد محل الانعزال: في نص جميل تحت عنوان «لماذا نحب البقاء في الأرياف؟» يميز هايدغر، وبالضبط

في معرض حديثه عما يدعو «العمل الفلسفي»، بـ «يميز بين العزلة وبين التوحد». يقول، «غالبا ما يندesh أهل المدينة من انعزالي الطويل الترتيب في الجبال مع الفلاحين. إلا أن هذا ليس انعزالا، وإنما هي الوحدة. ففي المدن الكبيرة يستطيع المرء بسهولة أن يكون منعزلا أكثر من أي مكان آخر، لكنه لا

يستطيع أبدا أن يكون فيها وجهدا. ذلك أن للوحدة القدرة الأصلية على عدم عزلنا، بل إنها، على العكس من ذلك، ترمي وجودنا بأكمله في الحوار الواسع مع جوهر الأشياء كلها.

يأتي هذا التقابل في النص المذكور ضمن تقابلات عدة لعل أهمها التقابل بين الريف والمدينة، أي بين فضاء تسوده علاقات حميمة يغلفها الصمت، وفضاء يسوده انعزال مغلف بعلاقات سطحية «تغمرها ثرثرة المتأدبين الكاذبة»، يمكن للمرء أن يصبح فيه «مشهورا في وقت قصير بواسطة

بشير البكر...

في مجموعته الشعرية «أرض الآخرين»

صالح دياب

شاعر يقيم في فرنسا

الحاضر جميل حتمل .. إلخ:
بوفاء BORDEAUX لا تقل إنه ننادم إل ز
لأنه يهبط بسلام سلالم روحه.
ويصعد أنراج الرأس دون مشقة .
لنأخذك إلى « الحبانية » في العشبات.
حين تفرغ من مقارعة طواحين الليل في لندن
وما وراء البحار.
لا تحاول جاهدا إقناعي.
إن سنوات الرحيل وتهديل المدن ومشاكسة
النساء.
والإفلاس.
لم تزدع فيك سوى النباهة الأستقراطية
لأجود الضمور والسجائر» (ص ٧٥)
تبدو الكتابة الشعرية عند الشاعر ضرورية حياتية، قبل
كل شيء، فالقصائد تخرج من الأعماق البعيدة للروح
، كما أنها لا تسعى إلى إرضاء القارئ، وسائر متطلبات
الذائقة الشعرية التي تحوم في مجالات التجديد
والحدائق ، فهذا أبعد ما يكون عن الاشتغال الشعري
الذي يتنكب البكر. الذي أحسبه هو أن الشاعر يكتب
كي يرضي الداخل فحسب ، وإذا ما انفتح هذا الخاص
على ما هو عام ، فلم لا . ما أريد قوله هنا أن الشاعر
الذي صمت طويلا ، ولم يصدر مجموعة شعرية ، بعد
مجموعته الشعرية الأولى ، لا يعني انه انقطع عن
الكتابة. الأغلب أنه أمثال البكر تصدر الكتابة عندهم
من منابع بعيدة ولا يمكن محوها بسهولة عبر
الزمن. أما عملية الممارسة والحضور الشعري وتكرار

يكتب السوري بشير بكر في مجموعته الشعرية
الجديدة «أرض الآخرين» الصادرة عن دار الجديد ،
حديثا ، قصائد تسعى إقامة حوار مع الشريك
الحميمي سواء أكان صديقا أو حبيباً أو شخصا
غريبا ، وهو هنا لا يتوقف عند حدود الكائنات إذ
يتعداها إلى المدن التي مر بها أو عاش فيها وتركت
أثرا على روحه. ولعل الحوار مع الشركاء الحميمين
وحده يمكن أن يمد الخطاب الشعري ويزوده
بشحنات انفعالية هادئة تدفع بالقصيدة إلى الأمام
وتنقلها إلى مقامات خارج العقلانية الفجة،
والاشتغال عليها. لما يجنبه ذلك من تعويل على
الشعر الذي ينبثق من اللغة فحسب وأغلب التجارب
التي انضوت تحت هذه اليافاطة لم تنجح ولم تصل
إلى القارئ. انه الشعر الذي يستعصي على الحب
والقصيدة التي تستعصي على الشاعر. من هنا نفهم
الكم الكبير من أسماء الأشخاص التي تتضمنها
المجموعة والتي توزعت في متن القصائد وعلى
هوامشها . يهدي الشاعر قصائده إلى الأصدقاء ،
والإهداء هنا يعني الكثير ، فهو رسالة تحيل على
أهمية الصداقة التي يوليها الشاعر شأنًا كبيرا ، لما
تعنيه من اقتسام فضاء الحياة ، وجعلها تتوازي
أحيانا مع الحب الذي يجيء من المنقلب الآخر،
ويتقاطع معها في كثير من التيمات الروحية. بناء
عليه فالشاعر يكتب قصيدة تتجلى بوصفها بيتا
مفتوحا للأصدقاء جميعا. من علي سالم البيض
وصموئيل شمعون وأميرة وهشام وحتى الغائب

فاعلا لا أكثر ولا أقل ، فاللغة تناسب انسيابها يجعلنا ننصت إلى عملية البوح والهدوء الصامت الذي ينسرب محملا بقيمات هي فضاءات الشجن ، على الأغلب ، حتى في الأماكن التي تذهب فيها القصيدة إلى مطارح الحب .

فالكثابة عن الحب يستتبعها حتما عند البكر انفتاح القصيدة على ما هو أكثر تحديدا وانتقال مما هو أوسع من الحب كمفهوم ، الانتقال إلى بؤرته ، وما هو لصيق به إلى الجسد . هنا نجد أيضا ان الجسد الذي تطل القصاصد عليه هو جسد سلبي تماما ، غير فاعل يقبع في الجوع إلى العتمة والضوء ، باهت في الرغبة الأخيرة وعار وحده يدخن في كهفه الخاص . لوجمعنا الصفات التي يسبغها الكاتب على نجد انها ترسم مجتمعة صورة حزينة ومأساوية للرغبات والأحاسيس التي يزرخ تحتها هذا الجسد ذلك ضمن قصيدة واحدة ، حتى في الأماكن التي يظهر الجسد إيجابيا:

« كان علي أن أعيدك نحوي ،

لكيلا ترجعي كزائر في الخريف .

أصعد درج المشقة ،

إلى ثمرة النوم التي رميتني بها ،

لأصحو من ثقل اليقظة ،

بعد أن سقطت على طرقات بعيدة ،

إلى ما وراء زمن مات على غير هدى ،

ولاحرق في بلاد أخرى ،

من قرون تستعصي على الحب » (ص ٩)

ما يمنع أحيانا الخطاب الشعري من أن يستمر مناسبا هو عملية الحذف ، التي نتجت عن القصصنة اللغوية ، وهذه مشكلة عامة نجدها لدى الكثير من الشعراء . فالشاعر الذي يحذف حذفًا تامًا لحروف العطف

الاسم قد لا تكون مهمة جدا . هنا . وبالأساس نجد أن هذه القصاصد التي تشكل الكتاب قصائد شديدة الخصوصية الشخصية ، ترافق الشاعر في حله وترحاله .

إنها قصائد الكائن العابر في الزمان والمكان غريبا ، المتعبد من الركض بحثا عن اللاشيء ، والمحكوم عليه بالعيش الأبدى في اتجاه ، إذا لم ينته إلى الجدار ، فإنه أيضا لا ينتهي إلى ما هو واضح . ثمة سيزيفية واضحة في القصاصد ، عتيبة لا يشفع لها أحيانا نداء الحب الذي يشرق من تحتانيات الخطاب الشعري .

فالمسارة تتبدى في القصاصد أنطولوجية العمق كأنما محكوم بها على كائن القصيدة دائما . وهذا ما يعبر عنه الشاعر بضيق اللغة ، هو الذي لم يعرف إلى أي وقت سيعود ولا أية أبدية سيتجهى .

« لم يكن الوعد ، تلك كانت العودة ،

عندما سقطت اللغة ، واحتلت الرغبة أدراج

الكلام .

كان قدماء ينسابقان من الصفصاف ،

كشاهد وحيد في عزلة إجبارية ،

وكنت أرى فلالك تحت المطر

وهي تلوح لعاصفة أوروبية عابرة ،

حيث نعيش ونموت ،

بعيدا عن

بلاد ترسل لغة المستقبل نحو الماضي » (ص ٧٠)

تبرز هنا ، بقوة ، عند القراءة ،

الحركة الشعرية الحزينة التي تغلف القصاصد ، التي تؤدي دورا أساسيا في حرف الخطاب المكتوب عن اللغة العادية وجعله حنونًا دافئا . هنا لا يعمل الشاعر على قصيدته ، وإذا كان من عمل ما موجودا ، فهو اشتغال يتركز على تكثيف هذا الانسياب وجعله هادئا

انفتاحها على الأمكنة التي مر بها الشاعر ، وأخذت منه وأخذ منها .

فالبكر الذي جاب مدنا عديدة ، يكتب هذه المدن بوصفها أصدقاء أيضا ، مثل أثينا وعدن ، إذ نقرأ شعرا يضيء المدينة كما لو أنها كائن حي . فالدخول في المدن عبر قصيدة البكر هو دخول في الذات إلى الدرجة التي تصبح فيها المدينة صفحات في كتاب الروح فهو يكتب المكان حيناً ويضيء ذاته عبر المكان حيناً آخر .

«أثينا كم أحبك يا أثينا» .

أنت إبنة البال التي لم تخطر على خاطر .

مد كنا ندحرج الحصى والأزمان في الطرقات ،

كنت أحلم بلمس جسدك اللطيف والنوم بين ذراعيك .

أثينا كم حلمت بفرفة صغيرة من ضفة

المتوسط الأخرى ، لأسقط قرب تمثال

الضمر مينا شاكيا أهلي الجارحين » . (ص ٧١)

شعر البرهة القديمة التي يحاول الشاعر القبض عليها في قصيدته . واستردادها من الماضي وبث الروح فيها هو شعر البكر . فأغلب القصائد تحيلنا إلى الأمس الروحي ، هذا الأمس الذي يتجلى كجمع تكسير لكل البرهات الصغيرة المتضمنة كنزا كبيرا من الصور والروائع التي تحيل على الطفولة وغيرها من الأوتاد التي تضيء حياة الكائن في «الأوقات المعلقة» .

«أرض الآخرين» كتابة في الحنين والحب والجسد والعزلة . تكشف تضاريس الداخل في المكان ، وصورة المكان عبر مرآة الداخل هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يبدو الماضي فيها يسهر على الحاضر ويحتضنه ، والحاضر لا ينفك ينظر إلى الماضي كما لو أنه مرآة . الأحاسيس المشعنة المرتبطة بالماضي والحاضر تنضفر انضفارا مع أحاسيس المنفى الأبدي في كل زمان ومكان .

والاستدراك وسائر الروابط المفصلية التي تربط الجمل مع بعضها البعض ، كي لا يقع في النثر ، رغم أنه يكتب قصيدة نثرية ، متوسلا الاقتصاد اللغوي . ولا أعني بالاقتصاد اللغوي هنا ضيق المعجم اللغوي المستعمل ، فهذا لا ينقص الشاعر ، بل طريقة الاشتغال على اللغة ، ودفعها أحيانا إلى التجريد ، وتخليصها من العناصر الحياتية . لكن هذا لا يستمر على كامل القصائد وإن يكن ينسحب على عدد منها . لكن الرغبة بالهوى وعمق الشجن وحدته ، أسعفت القصائد من هذا الوقوع في اليأس ودفعتها أكثر فأكثر نحو الطراوة والنضارة اللتين تشفيان غليل القارئ المحب للشعر .

«إذا لم تكوني أنت ،

ليس غيرك ،

أو ربما سواك ،

السائكة في الوقت ،

الخلق المثلور في المدن ،

في الريف ،

على مشارف الحقول .

الخسارة ثمرة الندم الأسود ،

التي تدبر الرؤوس .

وأنت أبها النسيان ،

لم تحفل بفسطك بعد » . (ص ١٩)

يكتب الشاعر قصيدة تتأسس على البرهات الصغيرة . وهو ينجح في القبض عليها . هذه البرهات هي كثافة روحية ونفسية كبيرة . يلتقطها الشاعر في مطارح وأزمنة متعددة ، تنسحب على مدن عديدة ، من عدن ، إلى الجزيرة السورية مروراً بصنعاء والحسكة ، ولندن وفالغ سي وانتهاء ببهاريس . وهنا لا يضير الشاعر أن يذكر أسماء الكثير من الأمكنة في القصائد ولم لا ، فالقصيدة كائن حي وليست مختبرا تجريديا ، جافا عقلانيا . إنها شأن روحي أولا وأخيرا ، من هنا

عبده جبير في روايته...

«مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان»

محسن خضر

كاتب من مصر

«الخليج» وغيرها، إلا أن سمة الاغتراب الوجودي يسم رواية عبده جبير وحيث يعزى مصدرا الاغتراب الى المكان والعمل، فبطل النص الشاب المصري الذي يعمل كاتب خطابات تجارية للسفريات والدعاية بالكويت يشعر بوحشه بملل طاع بسبب رتابة العمل بصفه بأنه (عمل تافه يحسن تجاهله)، ويكفي انني أعيشه كل يوم ثماني ساعات اعانيتها وحدي، وهو موقف يختلف عن حالة التشيؤ التي تسم اغتراب المجتمع الصناعي بسبب الآلة، والتقنية كما شرحه ماركس وانجلز وهابيدجر وهابرماس، وكما قدمه شارلي شابلن في فيلمه الاخير (The Modern Times) او «الأزمة الحديثة».

بطل النص محيط عاطفيا، وبلا قرابة عائلية كما يعترف «مقطوع من شجرة، يصرخ بطله» هذه احلام، احلام حلمناها حين بعنا كل شيء وأتينا «أحلام عصافير».

السماء الفكرية لبطله الغريب والمفترب تنبدي في ملامح صغيرة، فهو الرجل الوحيد الذي يحمل مرآة في حقيقته، وهو لا يرتدي الساعات منذ عام ١٩٧٣، ولم يعد يذكر الايام حتى انه يذهب الى العمل فيكتشف ان اليوم هو الجمعة، ولا يعترف بمؤسسة الزواج بالرغم من احتياجه الى امرأة، يقول «أحب أن أكون وحدي» ويسير طويلاً هرباً من الوحدة والاختناق حتى حافة البكاء.

يستعير المؤلف لشخصه اسماء فنية، وكأنه لعبة أنقذته: سعاد حسني وشريهان ونادية الجندي ومديحة حمدي ومحمود المديجي وغيرهم، بل ان الشكل الفني للنص اقرب الى اللعبة او الخدعة، فالبطل يتظاهر انه

عبده جبير كاتب مقل ولكنه يشبه النحل: بطيء التحضير دسم العسل. يشبه اسلوب جبير اسلوبا مبدعا مثل ابراهيم اصلان في غلبة الفجوات الشعورية، ومساحات الصمت على نصوصهما، ولكن جبير يهتم أكثر من اصلان بالشكل في حين يهتم اصلان بالنفاذ الى جوهر الشخصية الانسانية التي عادة ما تكون شخصيات مهمشة ومأزومة تقع في منطقة الظل المجتمع والتجهيل البشري.

في رواية عبده جبير الأخيرة مواعيد الذهاب الى آخر الزمان «والصادرة منذ ايام في السلسلة المتألقة «روايات الهلال» عودة الى أدب الغربة ولكن بشكل مختلف، وحيث تتطور الغربة المكانية الى اغتراب وجودي بحيث تنتمي الرواية الى الشكلين معا.

وربما نتحفظ في استخدام مصطلح «أدب الغربة» في حالة الفضاء الثقافي العربي، المتحد في جوهره المتنوع في تفاصيله وشكله، الى أي حد يمكن ان تطلق «الغربة» على الانتقال المكاني من القاهرة الى الرياض او الكويت او ابوظبي او أي مدينة خليجية؟. صحيح ان مصطلح الثقافة الفرعية Subculture يمكن ان يشير الى تنوع الحيز الجغرافي داخل الجذر الثقافي العربي الواحد الذي يوشر لوحدة الثقافة العربية، لكن هذا الترحال المكاني يحمل معه اختلافا ثقافيا لا يشير الى الآخر (كما يشير الفضاء الغربي) وان كان يشير الى الأنا المتنوع.

ثمة تشابه اذن بين نصوص الغربة العربية، الشرقية غالبا، على نصوص روايات ابراهيم عبدالمجيد «البلدة الأخرى» ومحمد عبدالسلام العمري «اهبطوا مصر» وعلاء الديب «أطفال بلا دموع» ومحمد جهريل

حقيقتها) او مشروعات رسائل غير منجزة، ويتظاهر القارئ - متواطئاً معه - بأنه يصدق ذلك.

تقع الرواية في ابواب (فصول) يسميها المؤلف بالترتيب: باب في ثياب الساعات وان كان يقطعها في الكتابة الى اجزاء تحت حرف (فاء) وكأنه يقصد الفصل، ثم باب في ثياب الرسام، ثم باب في يقظة الناجين، ثم باب في ثياب المصور، واخيراً باب في ثياب الايام. ويصدر كل قسم او باب كما يسميه بمقدمة نثرية ذات صلة عضوية بمضمون الباب او القسم السؤال المركزي الذي يطرحه النص دون ان يصرخ به، هو حول اختلال العلاقة بين الوطن والمواطن، وحيث جاءت ظاهرة الخروج المصري الكبير من وادي النيل، ومن حضن مصر (أم الدنيا)

الى الهجرة النفطية لتطرح بعمق أزمة الانتماء بين المصريين، وتآزم علاقة المواطن بالوطن التي تعود الى مصدرين اساسيين: غياب المشاركة السياسية، واللامساواة الاجتماعية في توزيع الثروة، وبذا يتناسب خروج المصريين مع تدهور المؤشرين السابقين بمعنى انها علاقة طردية بين الغياب والخروج، ولذا يختم عبده جبير روايته الممتعة بنية البطل بعد عودته الى الوطن على رسم خريطة لتوزيع المصريين في الخارج، وحيث تحول الوطن عنصراً طرد المصريين في الغالب يقول على لسان بطله «وعلى مستوى الواقع سأقوم بعمل مجيد، ساعة وصولي، على ما «ظن لأرض الوطن، سأقوم بعمل مجيد يشغل وقتي، سأعمل خريطة المصريين، اقصد خريطة بيئة مواقعهم في انحاء العالم حيث اوضحت هجرتهم حقيقة مؤكدة، وسيكون على اذن ان ارحل وراهم في بلاد الدنيا، أنا أعرف أنهم أضحوا منتشرين على امتداد الكوكب».

ان رفعت الجمال الذي جاء الى الكويت بحثاً عن روحه في الصحراء، يلعب على مفردة الصحراء بين دالتين:

يكتب رسائل الى حبيبته بالوطن: ولاء ورضوى لكنه لا يرسل هذه الرسائل بالفعل وكأنه هيئة الكتابة، وفصل الكتابة، والبوح في نفس الوقت، ولهذا ينوع بين اسلوب المخاطب والمتكلم وان كان الشكل الغالب هو مونولوج طويل يكتب به البطل مذكراته وان كان يتظاهر بأنه يخاطب حبيبته في رسائل لا ينوي ارسالها إليها، وهذه المسافة بين الكتابة وعدم القراءة من الطرف الآخر تشير الى عجز بطله الوجودي عن الفعل، ووقوعه في دائرة لا استلاب: الغربة: المنفى، والوحدة، والإحباط، والقلق، والأغتراب عن العمل والاصدقاء حيث ينفرد أغلب مواقف الرواية بنفسه بعيداً عن الآخرين صائفة معالم البطل المغترب.

يقول: تأكدت انهم أيضاً مثلي مغتربون عن مصر، ولكنهم يبذلون أكثر سعادة، ربما بفعل الزمن، اقصد ربما لأنهم، صفار السن، والحلم لا يزال يراودهم، الحلم او الوهم لا يهتم، المهم انهم يعيشون في ظل هذا الشيء الذي فقدته، ايهم أكثر سعادة، إذن ما اقصد. ربما أقل اكتئاباً مما عليه حالي، او على أحسن تقدير، ربما جاءوا بارادتهم يعني انه شعر بالتقدم في السن، والاهم انه فقد الحلم/ الوهم الذي يضفي الدلالة والمعنى على الوجود الفردي.

يعترف: «أنا أكتب هذه المذكرات، أقصد هذه الأشياء التي اكتبها، مأزق هذه الرسائل المجهضة، هذه الرسائل التي لا ارسلها، ولا أظن أنني سأفعل».

وهو يشير بشكل جانبي الى انه يقلد الفرنسيين الذين يكتب ٦٠٪ منهم مذكراتهم حتى المراهقين فهما دالتان تشي بموقف العجز، وفقدان القدرة على التواصل مع الآخر حتى العاطفي منه هو عدم الانتباه من كتابة أي رسالة، وعدم ارسالها، وهي حيلة فنية يختار فيها المؤلف شكلاً فنياً معيناً للنص متظاهراً بأنه يكتب رسائل (هي مذكرات في

مكان مضيئة عليها طابعاً كوزمبولواتانيا حيث «الدنانير هي التي تجعلنا نحس بالذوق، هذه حقيقة، مالذي يجعل الغريب يحسون بالألفة سوى غطاء من البنكنوت».

تصور الرواية تمرق المجتمع الكويتي بفعل الغزو العراقي والذي اعاد كتابة تاريخ الهجرة، للكويتيين والذين لم يعرفوا قبلها طعم الهجرة.

يستوقفنا عنوان الرواية، والذي يشير الى متعين الزمان عبر صيغة صريحة (الزمان) وعبر صيغة دلالية في مفردة (مواعيد)، إلا أن المكان يبقى مؤولا عبر مفردة (الذهاب) والتي تتضمن بالضرورة الانتقال المكاني، وبهذا يبدو العنوان حول علاقة الزمكانية مستوعبا لمقولة اينشتاين في نظرية «النسبية» حول كون الزمان هو العبد الرابع للمكان وحيث يوصي عنوان الرواية الى مستويين مكاني وزماني سواء بالتصريح أو التلميح - في علاقة جدلية مركبة بينهما.

هذا الانتقال الزماني من نقطة الى أخرى، والذي هو انتقال في المكان يفتح الأفق على المستقبل، وعلى الأمل في المستقبل، مستدعين معه في هذا الوعي شعر الشاعر البرتغالي فرناندو بيسوا في كتابه «البيرتو كايرو» عندما يقول:

«ما الحاضر؟

ان الحاضر شيء بين الماضي والمستقبل هو شيء موجود يستند وجوده الى اشياء أخرى

أنا أريد الواقع فقط

أي الاشياء دون حاضر لا اريد ان أجزي الاشياء عندما انظر اليها كحاضر

أريد أن أفكر بها كاشياء فقط

لا اريد أن أفصلها عن ذاتها، وأهدأ حاضرا.

يحلم رفعت بطل (مواعيد الذهاب الى آخر الزمان) بالاستقرار في نيبال للعيش في غابة لا يسمع فيها إلا

دلالة صحراء بلد المهجر (وحيث الحر سر الوجود)، وصحراء الوطن الام الذي رآه مرتعاً للروح مستندا الى ادراك الامير يوسف كمال له، ومسافة للزمن الآتي وان كانت وجهة نظر الرواية تنحاز الى دلالة الجفاف لمدلول صحراء المهجر، وهو ما يفسر في ضوء حالة الملل والقلق الوجودي التي تسم بطله. هكذا اصبح الوطن يدفع بأبنائه (الحشد المتلاطم الخارج من البوابات الكبرى) الى صحراء الروح وليس الى سفينة نوح، او جنة عدن، او الفرائث في بلاد السندباد. تحافظ الرواية على التنقل بين المستويين: المستوى الواقعي المادي حيث تطلعوننا معالم مدينة الكويت من شوارع واسواق مطاعم وساحل ووافدين، والمستوى الرمزي الذي يتوسل بالاستبطان، وتأمل البطن لتجربته وذاته وهمومه.

تمتلئ القصة بنماذج بشرية متنوعة تحتفظ بطزاجتها الفنية وملامحها المميزة: على الاشول الذي يعيش في حلم امتلاء الحقيبة السمسونات المكتظة برزم الدولارات، وماري الفلبينية التي تتاجر بجسدها للجانعين، وثروت فخري الذي يحتفظ بآلاف الشرائط البورنو في كل مكان في شقته، وعلي سليمان مدعي الادب والذي يعمل سرافا وكر لنسخ الشرائط الجنسية القادمة من روسيا والذي يؤمن ان الجسد هو كل شيء، متاهة لا خروج فيها، والبهني المصرية التي تبضع جسدها عدة مرات في اليوم من اجل تأمين تحويشة العمر لأوقات الشيخوخة، وابومحمود الكويت صاحب الوكالة الذي يعيش في أسر الكايزما الناصرية ويسأل رفعت الجمال اذا كان من الممكن أن يظهر عبدالناصر مرة أخرى في مصر، ومحمود الجزار الذي يهوى جمع اعلانات الصحف ثم اصبح يجمع صور إثراء الناس، ويظل يصرخ: «ضعيف، انا ضعيف». تمثل الكويت- كبؤرة نفطية جاذبة- حلم الخلاص لمئات الألوف من العمالة الوافدة من كل

الثالث هو معنى الموضوعية- وهو ما ينطبق على بطل رواية عبده جبير- ويتجسد هذا المعنى نتيجة وعي الفرد بوجود الآخرين وحيث ينظر اليهم كشيء مستقل عن نفسه، بصرف النظر عن طبيعة العلاقات التي تربطه بهم.

كما يجمع المفهوم مستوى رابع يعني انعدام المغزى بالنسبة للفرد حيث يفقد البطل التطلع الى تحقيق مغزى وغاية ملموسة في حياته أكدها فقدان الايمان بأهمية عمله الذي يبدو تافها.

يحمل مفهوم الاغتراب في حياة بطل الرواية موقف «العزلة» Isolation حيث لا يرى قيمة كبيرة للغايات والمفاهيم التي تحرك الشخص حولها.

تحمل الرواية مستوى متوسطا لمفهوم الاغتراب عن النفس Self estrangement حيث يشعر البطل بانفصاله عن ذاته (كما شعر سابقا بانفصاله عن الآخرين) وحيث يرى البطل نفسه كما لو كانت غريبة عنه، ومنفصلا عن نفسه، كما وصفه المفكر النفسي الشهير اريك فروم.

كما ان مفهوم الاغتراب عن النفس يعني في حالة رفعت الجمال افتقاد المغزى والدلالة للعمل الذي يؤديه مما يخلق شعوراً بالاغتراب عن النفس. وسبق للبطل ان وصف عمله بأنه (عمل تافه يحسن تجاهله).

تحمل الرواية أجواء كافكاوية لكنها ليست عدمية، فالبطل يشتبث بحلمه حتى النهاية في الذهاب الى تايلاند ويقاء بقية عمره هناك، وهذه الرغبة/ الحلم تنفذ مشاعره والرواية من موقف العدمية.

لا تعمق الرواية كثيرا في تحليل مسؤولية الوطن عن اغتراب ابنائه. وان كانت مشاعر البطل الوجودية تتحول كالاتي:

سفر
وطن — غربة — اغتراب.

أصوات الطيور، ولكن انشطاره افتقاده الجدوى وعدم الحسم، بين عمل لا يعني له، وعالم لا معنى له يصيبه بالاحباط والعجز، يشخص حالته بنفسه «أبدا لم تستطع ان تستقيم مع امرأة واحدة، مع فكرة واحدة، مع عمل واحد، مع مشروع واحد، مع مكان واحد، مع زمان يعينه، مع شكل، مع اتجاه، مع حركة، مع شيء واحد تعتقد فيه وترمي عليه همومك كما يفعل كل البشر، أنت متعب، متعب لا تلوي على شيء».

لا ترصد الرواية احوال الوطن الأم بشكل مباشر بل ترصده عبر مراثيات ابطاله خارج الحدود مثل اشارتها الى ضحايا طائفة الخليج، او ضحايا الحافلة المصرية المحترقة، لكنه يقدم بانوراما متنوعة لنماذج الناجين من الموت، من مهاجري الوطن، فني الاجهزة، ومربية الاطفال التي احترقت مؤخرتها وتحولت الى نصف امرأة، واستاذ الجامعة الذي يشارك في كتابة الابحاث الطبية في اعارته الخليجية مقابل نفود عبر مكتب يقوم بالسمرسة بين الطلبة والاساتذة، ومعلمة الرياضيات، والصحفي الذي فقد عينا، والنجار المسلح وحارس البناية، ومصففه الشعر، والمطرب الجوال الذي انتحر لانه نسي اغاني عبدالحليم حافظ والتي يعيش متقمصا مظهر وصوت عبدالحليم والسائق الخاص، والممرضة، والكهربائي، وهي كلها نماذج لما تفعله الغربة المصريين الذي يسافرون ويخوضون التجربة، وكان الغربة هذا يجرف من امامه ويتلاعب بها، محولا المصائر الفردية الى تماسات وهزائم وكان الوطن شريك في جرائم سقوطهم وتحولاتهم عبر طردهم الى الخارج.

يتحول رفعت الجمال بطل الرواية من موقف الغربة الى الاغتراب Alienation، واذا كانت دلالات مفهوم الاغتراب تتعدد ما بين معنى الانفصال لكيانات معينة حياتية تتوتر العلاقة بينها، وبمعنى الانتقال التي تعني السلب ونقل الحقوق من فرد لآخر، والمعنى

من سيرتي الذاتية مع عبد اللطيف عقل

فاروق مواسي

باحث وأكاديمي من فلسطين

«عبد اللطيف عقل شاعر مسؤول أمام الكلمة والقيمة. أطلق ذاته المغترية من وهج المأساة، وأوفدها للقارئ الواعي أمانة في عنقه - أمانة عرضت على السموات والأرض فأبين أن يحملنها، ويحملنها إلهة العزّز التي تتلّحظ رقص الأوبرا في القمم والقيعان ... لأنه كما يقول الشاعر «لا بعد بين قمة الوجد وقاعه».

وقلت في المقال نفسه: «شيء مغر في ديوان عبد اللطيف - وهو انتقاره للعنوان: فنون القصيدة أجمل في نظري من مضمونها. العنوان فستان ينتقيها لحيبتها ويحسن انتقائه بذوق، لا تكاد تخطر حتى تشرب الأعناق. والقصيدة عنده ملخص تركيزي لقصائد سابقة، فيها تكرار لذات بشكل أعمق، وكل قصيدة تهمس لي: أنا أجسد تجربة عقل».

أما بداية المعرفة الشخصية فكانت أولها متابعة عبد اللطيف عقل لقصائد مجلة «الشرق» المنشورة قبل شهر تقريباً من (شباط/فبراير) ١٩٧٢. يومها تناول قصيدتي «لهلة ابن المعتز»، وأشار إلى أنني قصرت في المعاناة، ولو تركت القصيدة بتجربة غير مفتعلة لقدمت القصيدة بشكل أفضل. ويومها أثار عقل غضبي

وفي العدد التالي كتبت «رداً على نقد»: فقلت:

«ما أحسبني بحاجة إلى التأكيد أن هذا التضييق واستخدام الموروث كان طبيعياً وتعملاً، بل تصعيداً لهذا الموروث على ضوء المعطيات الحياتية المعاصرة، فدراسة القصيدة لغوياً، ورجوعاً إلى خلفية ثقافية هو السبيل الأمثل قبل أن نخوض لجماليات فنهمك اجتراراً». (الشرق عدد آذار (مارس) ١٩٧٢، ص ٤٢).

ثم عاد عبد اللطيف عقل إلي ليعالج قصيدتي الأخرى «صورة جديدة لامرئ القيس» ولكن بلهجة مفارقة، فبدأ بالقول: «لماذا أهيبك هذه التجربة لفاروق. إنها تجربة حقاً، وكما أرى استطاع فاروق هنا أن يسبق نفسه، وهو بين قصيدة وأخرى يقطع المسافات الطويلة في زمن قليل. إن هذه الصورة الجديدة تتقن من الرمز (الملك الضليل) إلى الواقع - الرمز المحدد الضيق

فاجعاً كان موت عبد اللطيف عقل الشاعر والمفكر. كان للعاني الأخير به يوم ١٩٩٢/٥/٢٤ في مهرجان التضامن مع الشاعر شفيق حبيب في دار الثقافة العربية في الناصرة.

يومها قدم لكل منا النائب عبد الوهاب دراوشة صنيعة نحاسية مكتوب عليها:

«تكريماً للشاعر..... وتقديراً لعنائه في مجال الشعر الوطني». والتقطت الكاميرا هذه الصورة التي ينعم فيها عبد اللطيف النظر بالهدية الرمزية ويهلق

«لا تعجبوا إن كانت هذه هي المرة الأولى التي يقدم لي أحد فيها شيئاً أو يكرمني أحد بشيء»، وأتبعها بالقول: «أليست هذه مفارقة؟».

قرأ عبد اللطيف يومها قصيدته «بهان العار والرجوع»، وكانت صيحته أو لازمته «هلا» طن في القاعة ساخرة من هذا الزمن الرديء الذي قلبت فيه الموازين.

أصر صاحبنا في القصيدة على فلسطينيته، وعلى حياة الكشف فيها مع كرامة متأصلة في وجدانه. وهذه القصيدة على الصعيد العملي الفعلي استمرار لقصيدة سابقة كان يريد فيها على دعوة مشوهة بالتخلي عن الوطن، إذ يقول في ديوانه «حوارية العزّز الواحد»:

أنا نبض الشراب دمي،

فكيف أخون نبض دمي وارتحل

وأعود إلى كتب الشاعر وإلى طريقة إهدائه الكتب لي، فأجد للمحات الفنية حتى في المهاراة النثرية.

- كتب لي في إهداء «قصائد عن حب لا يعرف الرحمة»:

وفي إهداء كتاب «هي أو الموت»

- «أيها المسترشد من أجل أن تظل للكلمة مصلوبة على شفتي الجرح».

كيف بدأت الكتابة عن عبد اللطيف، وماذا كتب عني؟

كان ذلك أولاً مراجعة لكتابه الأول «أغاني القمة والقيح»، فكتبت في «عرض ونقد في الشعر المحلي» (ص ٦١):

إلى الواقع الفسح المريع الذي عاناه فاروق بحدة الوعي المتعمد» (الشرق - عدد نيسان (أبريل) ١٩٧٢، ص ٤٧).

أذكر أنني زرت عبد اللطيف في منزله في نابلس. عندها ترك في انطباعاً أنه ما من شخص أحضر منه بديهة، أو أقدر منه على الكلمة أو النكتة أو السخرية أو التعبير عن المرارة وحتى على التثنية، فشتاناه عجيبة من قاموس خاص لا يحسن صياغتها إلا الأقلاء من الأدباء. قال لي منكراً علينا لقب (عرب ٤٨) :

ألا تكفيكم مصيبة واحدة حتى رطلوا اسمكم بسنة زفت؟؟

قال لي منكراً قلة القراء للشعر : أكتب شعراً لتقرأ نفسك؟

أخذ عبد اللطيف يحدثني بتساؤم ومرارة تارة، وإيمان ومثابرة تارة أخرى... وبالله ما أكثر نقده وما أحد غضبه زرقه في جامعة النجاح حيث كان عميداً لأحد الأقسام في الجامعة. يومها عرفت أن للرجل مكانة ومهابة خاصة... ولكنها تتلاشى أمامي إلى طيبة وأصالة فلاحية حين أنوره في بيته الذي تنقل في أماكن مختلفة في نابلس.

ولكنني إن أنس لا أنس تألق عبد اللطيف في مؤتمر الشعر الفلسطيني الأول الذي عقد في فندق غراندنوب - الناصرة ١٩٨٦/١١/٢٧ - يومها كان يتحدث بلغة غريبة طريفة مثيرة، يكثر من ألفاظ باهرة على غرار «الزكمان» - قبل أن تتردد على الألسنة... وأحس شاعرنا أنه عريس اللقاء، وحتى أسوق لكم بعضاً من لغته المثيرة الخاصة اقرءوا معي ما قاله في الذكرى الأربعين لرحيل د. سامي مرعي:

«أنا لا أحاور الموت، فهو إمكانية الشخص الأخيرة، ولكنني أحاور سامي متصوراً ماذا كان يمكن أن يقول قصداً لو أسعفته تلك الأصابع السوداء الناعمة بعض الوقت...»

كان سيقول : إذا تعلم الأطفال جدول الضرب بأسلوب تربوي إنساني فإن الفش في سوق الخضار سيواش الاختفاء...»

ويخطر عبد اللطيف في ذاكرتي في مشهد آخر رواه لنا صديقنا سعود الأسدي يوم أن سافر وإياه إلى طبرية، حيث كانا يتشاركان مهموم الكرب بعد الحرب. يومها قرأ له سعود قصيدة تقليدية... وكان عقل يقود سيارته (الفولكس فاغن) دون أن ينس ببت شقة، ويجدنا سعود عن خواطره إزاء هذا الصمت المريب، حتى إذا قرأ سعود قصيدة بالعامية التي ختمها بالقول «بخاف بكرا إن متت عيني تجمد وهيكي يطبقوا فجوتي

وما עוד أحطى بشوفة بلادي»

يقول سعود : وعندما قفلت القصيدة بالبيت الأخير، وجدت رأسي فجأة يضرب بزجاج السيارة الأمامي. قلت له: ما هذا يا أستاذ رحت تقتلني بضربة هالبريك !

قال لي : بل أنت الذي تقتلني... وراح أبو الطيب يتناول مسجل صوت صغير من خزانة السيارة أمامه، وقال بإصرار: «أعد القصيدة من أولها...» (انظر الجديد: العدد الثاني سنة ١٩٩١، ص ٥٩). مثل هذا التصرف الذي رواه سعود يعكس لنا أننا أمام ذواق مرهف الذوق.

وما زلت أذكر كيف أنه كان يسأل عن أدبائنا المحليين... وأحياناً مع تعليقات ساخنة طريفة هنا وهناك. كان يعجب بقولة طه محمد علي : «ذبحوني على العتبة مثل خروف العيد»، فكتب له تقديماً قبل قصيدة «من حب لا يعرف الرحمة» إهداء : «إلى طه محمد علي وبيننا نحن كبير...»

وما دمت أحدث عن علاقته بأدبائنا وكتابنا فلا أنسى لقطة سمعت عنها جديرة بالتسجيل. أجرى محمد وتد معه مقابلة، وكان أن استفزّه محمد بشكل ما، فما كان منه إلا أن أصر على إلغاء المقابلة أو يتحقق ميثاقه. سمعت عن هذه الحكاية «عبد اللطيف نفسه، ولكن ذاكرتي لا تستعصي الآن للتفاصيل، لأن الموضوع أصلاً لم يكن يشغلني لسبب أو لآخر... أذكرها لأنك أنه لم يكن يهادن ولم يكن يراعي».

قبل بضع سنوات استضفنا في الورشة الأدبية في باقة الغربية شاعرنا عبد اللطيف عقل. يومها قرأ الأدباء الواعدون من نتاجهم. كنت أتوقع أن يقسو عليهم، لكنه فاجأني بحنوه البالغ واستعداده للمساعدة، وإذا بمقاييسه الصارمة تنقلب إلى حرية رفيعة، سألته عن سر ذلك:

قال: «ألا يكفي أنهم يقرأون... أنهم يكتبون في هذا العصر الذي يتلظى فيه الشرق بالعار، وشعر القدس محلول على ظهر الجسور المشرعة».

أظن أنني قدمت للطلات حضرتني، أرجو ألا يهجم منها أنني أتحدث عن نفسي أولاً، فليس هذا بغيتي، وإنما أرجو أن أعرفكم بعقم معرفة حميدة بشخص عز عليها جميعاً، ليكون ذلك تخطيطاً لملاحم رجل عظيم. عظيم في شعره وفي فكره وفي إنسانيته، وكم تعلمت منه!

ولكن ، هل حقاً رحل إلى غير عودة ؟؟؟

أرشيف الإنسانية

يسري حسين

كاتب من مصر يقيم في لندن

التعبير وفقر في اللغة وأداة الفن .

نموذج فني مختلف

تعطي فكرة علوم الإسلام الجمالية صورة مختلفة للجانب الآخر من النهر ، لذلك يهتم علماء معاصرون برصد الظاهرة في مسار الحضارة والفهم والتطلع إلى النموذج الآخر ، الذي يقدم منظومة كاملة في علاقات الحياة والتفكير الحضاري والثقافة .

يسعى الفكر في هذه الأونة داخل مستويات الثقافة والحضارة ، التعرف على مناخ مختلف يعكس تيار ربيع الشرق ويترجمه بلغة الفن ، القادرة دائماً على الكشف . وتمثل اتجاهات فنية قوية داخل الغرب للتعبير عن سمات هوية تنتسب إلى التراث وإلى الإسلام وإلى شكل مختلف في عالم القيم الجمالية .

وقد رفضت المسيرة الفنية منذ فجر التاريخ ، الخضوع لنموذج واحد . وسعت الإنجازات البشرية المحافظة على تيار التنوع ورفض «القبلة» تحت إطار واحد ويسلب الإنسانية ثراء التعدد ويقضي عليه . وقد شهدت المرحلة الأخيرة قبل إندلاع فكرة «صراع الحضارات» بلورة واضحة لإتجاه عام يهتم بالآخر .

وكان سقوط فكرة المعسكرات السياسية والأيدولوجية دعوة لفتح الباب للتعرف على ثراء الحضارات . وكانت الانتقادات الخارجية من معسكر الغرب ضد الشرق ، خلال الحرب الباردة ، وكانت الإمبراطورية التي نمت في المحور الشرقي قضت على التنوع الثقافي بإعتقاد فكرة واحدة خانقة لا تسمح ب بروز الاختلاف .

وفي عالم ما بعد الحرب الباردة بدأ الإهتمام بتكوينات تاريخية وثقافية في حزام منطقة عريضة جنوب

يكتسب الفن العربي داخل بريطانيا أرضية جديدة ومساحة عريضة من الإهتمام والمتابعة . وقد نجحت اتجاهات متنوعة في فرض أفكارها الفنية بالإصرار على نهجها ومنطلقاتها الجمالية والإرتكاز على قاعدة من الإبداع ، تعكس عمق سمات الهوية وتفردها وخصوصية عالمها الذي تخرج منه .

والغرب لا يهجم إعادة النظر في مرآة تعكس نظامه وأفكاره ، عبر بعض الرؤى الفنية التي عملت على استنساخ اتجاهات نمت على المسرح الغربي ، من سريالية وتكعيبية وبعض المذاهب الفنية الأخرى التي إنتقلت إلينا عبر التماس الحضاري مع أوروبا والعالم الغربي بشكل عام .

إن الإهتمام الحالي هو بعالم الفصوصية الثقافية والتعامل مع طرحه من سمات الهوية ، للتعرف على مكونات حضارية نمت في حضن الشرق وترعرعت في ظلال الإسلام ، الذي أعطى صورة مختلفة لمعالم الجمال الفنية تعتمد على منهج قرآني واضح ، يعبر فكرة التجسيد ولا يقف أمامها ، ويستقر على حالة التجريد الكاملة لبعث فكرة الرمز ، لتحريض العقل على التفكير وتحريك الوجدان للتأمل والتبصر والإعتماد على القراءة العميقة الواعية لهذا المنهج الخاص .

وعندما جاء الإسلام ، كان العالم يحفل بصور عديدة في حالة ازدهار وتشوه ، تعمل في إطار التجسيد ، ومحاصرة العقل ومنعه من الانفلات والبقاء أمام الحالة المادية في شكلها المتردي والضعيف والفج ، في عالم شكل الخروج الجارف على لغة التوحيد ودلالة الرمز وقد حل الإسلام بلغة دالة على الخالق ووحديته وسموه عن عالم المادة وما يحوطه من ضعف في

وعندما تدخل متحف إسكتلندا القومي ترى أن آثار مصر ، هي العماد الأول لهذا الهيكل الحضاري الذي يطل على «جلاسجو» العاصمة التجارية للبلاد .
وبإنما إسكتلندا على علاقة ممتدة مع العالم العربي واشتكتك معه في حوار حضاري . ولعل اهتمام فنان اسكتلندي بالشرق هو ديفيد روبرتس ، يمثل هذا الولع بفنون المنطقة وفصول حضارتها المبهرة ، عندما زار الشرق في القرن التاسع عشر .

وقد انتقلت مصر من التجسيد الفرعوني إلى التجريد الإسلامي في لغة واضحة لمدى استيعاب فكرة التحول والتغيير وقدرة الشخصية المصرية على التعامل والتأقلم والتعبير في أشكال مختلفة .

الفرعوني والإسلامي

في متحف إسكتلندا القومي ، يوجد النموذج الفرعوني مع الآخر الإسلامي ، في علاقة واضحة تعبر عن تنوع دلالة التاريخ وحكمته المرتبطة به . وكانت البشرية في تصوراتها الأولى تميل إلى محاكاة الطبيعة ، والإعتماد على الصورة التي تعكس ملامح البشر والحيوان معا . لكن تطور العقل البشري واستقراره جعله ينمو في قلب التجربة الفكرية والإيمانية الإسلامية بإستخدام



لوحة «بانع البرنتال» في القاهرة القديمة للفنان النمساوي فرانز كسل ١٨٦٤-١٩١٥

الإتحاد السوفييتي السابق. وتبلورت إهتمامات واضحة بالحضارة الإسلامية التي كانت معقولة في ظل سياسة الستار الحديدي والفكرة الأيدولوجية الواحدة. وقد إكتشف العالم مرة أخرى ثراء التنوع والتجدد في متابعة نظم العمارة الإسلامية وكنوز لوحات الخطوط التي تعتمد على الحرف العربي والنقش والزخرفة الإسلامية في أشكالها المتعددة والمتنوعة .

العودة إلى ربح الشرق

وتعطي رياح العودة إلى الشرق مظهر الإهتمام البارز بقراءة اللوحات التي تم تصويرها عبر مجموع من المستشرقين الغربيين و جاءوا إلى المنطقة مع بداية القرن التاسع عشر ، وشهدوا لوحة مختلفة تصور الشرق في خصال التفرد الحضاري والتراكم الذي استمر لقرون طويلة .

وكلما ذهبت إلى المتاحف البريطانية وجدت الأعمال التي ترسم نهر الثقافة والتميز الحضاري لعالم الشرق مع التركيز على لوحات تخص مصر ، التي تجذب العشرات من الإهتمام الغربي حيث كانت «القاهرة» بوابة الشرق والشارع المفتوح على حضارته العظيمة . وخلال جولة في متاحف إسكتلندا عثرت على عشرات اللوحات عن مصر والنيل والدلتا ، موجودة بجوار الآثار المصرية القديمة ، والتي تحكي فقرات في التاريخ البشري والإنساني تمجد هيكل هذا الإنجاز الذي تحقق فوق وادي النيل بجانب نماذج حضارية من السودان والعراق و سوريا ومنطقة الجزيرة العربية وساحل عمان

ويضم متحف «إسكتلندا القومي» عشرات من الآثار النادرة مع مجموعة من إرث مصري وعربي وشرقي في مرحلة حكم المماليك ، مع لوحات لمستشرقين من القرن التاسع عشر ، ذهبوا إلى الشرق وعادوا بحصيلة مهمة من الأعمال التي تمثل قراءة بديعة لتاريخ المنطقة عبر قرون طويلة من الإبداع والجمال والتفرد الحضاري .

المسلمين ، مع انتماء الاثنين إلى الحقبة الفرعونية ، التي كانت قائمة في العهد القديم . ومن الخطأ القول أن مصر فرعونية ، إذ أنها خليط بين تراكم حضاري طويل مع وجود ديانات لها قدسية في قلوب المصريين .

متاحف لها تاريخ

وقد دفعني تأمل في خارطة المنطقة إلى زيارة متاحف إسكتلندا ، حيث وجدت الإهتمام البالغ بآثار المنطقة الفرعونية والإسلامية مع إشارات للأديان التي عبرت الشرق الأوسط في متحف خاص بذلك في «جلاسجو» عاصمة المدينة الكبرى المزدهمة بدورها بالحضارات والأفكار والناس .

اعتدت خلال الأونة الأخيرة قراءة التاريخ من خلال الفن . وأرى أن هذه النظرة تجمع أكثر مما تفرق . وقد رأيت المنطقة العربية خلال زيارتي لإسكتلندا وتوقفت أمام لوحات تجسد فكرة الفنون الإسلامية . ولدى «متحف الأديان» بجلاسجو لوحات تحمل اسم الله وتعكس مدارس الخط العربي عبر مراحل متنوعة أهتم فيها الفنان الإسلامي برموز الخط والدلالات المتميزة عن فلسفة وعقيدة وإيمان .

إن كتاب المنطقة العربية مفتوح على فلسفة الحضارات والإبداع . وقد توقفت في إسكتلندا ، أمام حكمة الفنون الإسلامية ، ودفعني ذلك إلى القراءة الطويلة في عالم التنوع الذي حافظ على تراكم أحقاب التاريخ .

وكانت فرصة الذهاب إلى «إسكتلندا» لقراءة اللوحة العربية العريضة الممتلئة بأفكار وفلسفات مستمرة فوق أرض المنطقة بمعمقها ورونقها الخاص .

والنظر إلى العالم العربي من الخارج يساعد على قراءة موضوعية . وقد اخترت الشمال الإسكتلندي في رحلة كان هدفها فقط زيارة المتاحف التي تحتوي على كنوز من إرث حافل ، يبدأ من الفرعوني التجسدي إلى عالم الإسلام بالتجريد والتكامل والقناعة الدينية البارزة .

التجريد وإشارات الرموز .

وتعتمد المتاحف في مصر مثلاً على فكرة الفصل ، فهناك المتحف المصري والآخِر القبطي والثالث الإسلامي . ولعل زيارتي الأخيرة إلى إسكتلندا دفعني نحو تأمل تطور الأحقاب التاريخية مع وجود هذه النماذج كلها في متحف واحد ومنطقة قريبة للغاية تلقي الضوء على التجربة المصرية ، التي كانت ولا تزال تعيش فكرة الترابط والحوار الداخلي والإمتزاج بين الأفكار ، مع الإحتفاظ بالخصوصية القائمة على أرض النيل وتحت سماء مصر .

وخلال جولة في منطقة «جولشستر» ببريطانيا وجدت في متحفها القومي بعض الآثار القديمة عن الشرق الأوسط . وعندما ذهبت إلى منطقة ريفية عثرت على متحف خاص يضم عدة قطع تضم لوحات بالخط العربي تدعو إلى الله الواحد الأحد ، وأخرى عليها عبارات منقوشة من القرآن الكريم .

تعلي مصر ، دائماً فكرة عن طيبة الإنتقال والنمو في مساحة العالم القديم ، ثم خصوصية لامعة بشأن الديانات ونموها على أرض الكنانة . ومن الصعوبة أن تفصل مراحل مصر إلا من خلال وجهة نظر تسعى لشرح التاريخ والوقوف عند أحقاب معينة .

والحقيقة أن مصر مستمرة دائماً في أطوار ترافق تجربتها ، وهي الإمتصاص الكامل والتسامح والإستيعاب ، دون معارك أو خلافات أو تحزب قاتل . والشخصية المصرية تجمع في قلبها هذا التداخل المدهش بين الإرث الفرعوني والتراث القبطي والإضافات الإسلامية . وعندما كنت في متحف إسكتلندا القومي وشاهدت قطع الآثار المصرية القديمة ، مع لوحات من الحقبة الإسلامية تذكرت «حي شهر» الذي عشت فيه عندما كانت الإحتفالات الدينية تتداخل مع بعضها البعض وقرب كنيسة سانت تريزة التي تتجاور مع جامع الخازندار ، حيث يعيش الأقباط مع

علي بدر...

خرائط منتصف الليل النهارية

مترجم مصري

شاعر من سورية

والعشاق هم أكثر من يعلم أن كل مدينة امرأة وكل امرأة مدينة، وأنه لا يفارق رجل مدينة أو يستقر في مدينة إلا بسبب امرأة. واسمحوا لي بعد أن أخفرت الولوج إلى الكتاب من باب الشعر، الباب الذي يدخل علي بدر منه إلى كل مدنه، أن استشهد بأجزاء من حوار جرى يوماً بيني وبين عباس بيضون أوردته مقطوعاً في قصيدتين متتاليتين (الفتاة قاسية من فوق الكتف) (أتبعاً لإحساس أعمى في الاتجاه) في كتابي (الشاي ليس بطيئاً). ففي القصيدة الأولى يقول عباس: (حيث المدن/ لا أكثر من بدائل ناقصة/ عن الأحلام. فأرد عليه في القصيدة الثانية: (مع كل مدينة تحتاج امرأة/ ومع كل امرأة/ تحتاج مدينة. ويُرْهاني هو: كما لا يمكنك أن تحب امرأتين في مدينة واحدة/ لا يمكنك أن تحب مدينتين في امرأة واحدة).

١- استانبول.

في استنبول، فاتحة الكتاب وفاتحة مدنه، بعد ثرثرة لا طائل منها مع سائق سيارة الأجرة، لم يستطع خلالها علي بدر نزع عينيه عن سيقان الفتيات الاستانبوليات ومخراجهن، يبدأ مباشرة بوصف حسي لأول امرأة يلتقيها وهي موظفة الاستعلامات في الفندق الذي حل به: (جميلة، رشيقة، ترتدي تنورة قصيرة وقميصاً دون أكمام. (ينهي الفصل الأول من فصول استانبول الثمانية: (هل هناك ما هو أجمل من هذا...؟ النساء طبعاً، النساء التركيات... صغيرات جميلات، أشبه بمصباح، حديثون لا يباح.. وعلى شفاهن نداوة الليل). تكرم استانبول علي بالشعراء والأصدقاء. حيث يصاحب الشاعر أحمد أورهان ومعه صديقه للشاعرة البرازيلية باولا خانفيير التي ترد ماقاله ناظم حكمت: (المدن لا تكبر بشوارعها إنما بتماثيل الشعراء الذين سكنوا بها). ثم في فصل (شعراء تحت البهارات الكبر) يبتكر السرد أي حجة لأتاني على ذكر أسماء شعراء وأدباء لا

خرائط للشعراء:

في كتابه (خرائط منتصف الليل - رحلات إلى استانبول، أثينا، الجزائر، طهران) الصائم على جائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصرة لعام ٢٠٠٥، والصادر عن دار السويدية للنشر والتوزيع ٢٠٠٦، من سلسلة (سندباد الجديد) التي يشرف عليها الشاعر السوري نوري الجراح، يبدو وكأن علي بدر، الشاعر والناقد العراقي، يريد إفهامنا بأن كل شيء يبدأ وينتهي بالشعر مروراً بما ليس له معنى بدونه، الحب: فحتى قبل إهدائه للكتاب يورد مقطوعاً من قصيدة (الرحالة - yagur - la vo) للشاعر (جان أولبيان - Jean Olbian). (أولئك الذين يرحلون - علي خرائط منتصف الليل- إلى المدن البعيدة...) لندلنا من أين جاء بعنوان كتابه، رغم أنه كتاب تجري أحداثه عموماً في وضع النهار.

منذ المقدمة، يفرش علي بدر، شعرياً، مقاصده من رحلاته، مستعدياً «المقطع الذي أجبر آرثور رامبو على الهجرة والرحيل إلى إفريقيا: (...) إن الحياة الحقّة هناك.. في مكان آخر) وهي الجملة ذاتها التي استخدمها الروائي التشيكي ميلان كونديرا عنواناً لأحدى رواياته الباكورة. تعبير قد يبدو للوهلة الأولى تقريباً شديداً لفكرة الترحال، إلا أنه سرعان ما ينقلب هذه التقريظ إلى عكسه، عندما يستشهد بمقطع من رسالة الشاعر الفرنسي جيرار نرفال إلى تيوفيل غوتيه فاضحاً أوهام الرحالة الفريبيين: (أه كم هي جميلة القاهرة... ولكن من باريس! وذلك، ربما، لبرينا المعنى الأبدي الذي علونا أن نفهمه من الحياة الحقّة التي ذلك العابر ينطلق من ربح كما وصفه صديقه الشاعر فولرين!)

أينما حظ علي بدر يعرف بنفسه على أنه شاعر، همه أن يلتقي بالشعراء، أحياناً كانوا أم موتى يتابع كتابه أشعارهم في الأضرحة. الشعراء على الأخص.. لأن المرأة صنو الشعر والشعر، على السواء. والمرأة أيضاً صنو المدن. فالرحالة

زيارته إلى عاصمتهم: (سفيرس - ريتسوس - باباتسونيس - كازنتزاكس - تيميليس - كفاي - ديماكيس...) إلا أن ماريليا وريثة الشعر اليوناني العظيم، اللسمة النضرة لأشعار الحب!! هي من لا بكل من وصفها وقص ما يجري له معها: (في البنسيون القديم سألتها صاحبة البديعة عن عملها؟ شعراء، قالت: عندي حجرة بسرير واحد، ولكن هل يمكننا الدفع مقدماً، فقالت ماريليا: سرير واحد مناسب جداً لعاشقين شاعرين) وهي التي تقرأ قصيدتها على السور! وهي التي (تزيح الظلام عن جسدي، تلكه بصوتها الشجي والمساتها وقبلها الخفيفة!) ورغم أن علي لا ينسى ما قالت في وداعها صاحبة البنسيون: (من يحب أئينا لا يشيع أبداً) إلا أنه ينهي حياة الصياغة والتبطل في أئينا، بما يكاد يناقض هذا، بشيء يقوله له ديريك أوشكان وهو رسام من أصل أرمني عرفته به ماريليا: (أئينا دائماً تترك شيئاً مأساوياً... من النادر أن يشفى شخص أحب أئينا!).

بقايا رجل من أئينا:

وكأنه كان لا بد لعلي بدر، إثنائاً لشاعريته، أن يتحدثنا بقصائده التي كتبها في أئينا وبيروس، بعيد عنوان: (بقايا رجل من أئينا) هناك ١٨ نصاً، لا نجد مفراً من أن اعتبرها قصائد نثرية، نذكر علي هذا أم لا، وخاصة بعد كل هذا الكلام عن الشعر والشعراء والإشارات المتواترة عن نفسه كشاعر. وأحسب أن اعتبارنا هذا سوف يضطرني للتطرق إلى بعض ما أغذه عليها من ملاحظات، كالاستسهال وعدم الحصافة في الكثير من الكلمات والجميل والتراكيب. وقد يصلح عنوانها ليكون مثالي على هذا، فهو، وإن كان يعادل بمجانيته الصواب عنوان الكتاب ذاته: (خرائط منتصف الليل) حيث أن رحلات علي نهائية وامتيان، كما أشرت سابقاً، فهو لا يعادله من الناحية الجمالية على الإطلاق. أمّا بكونه بجانب الصواب فإن: (بقايا رجل من أئينا) قصائد يقول عنها: (من بقدر نكرياتي في أئينا وبيروس) وفي أئينا، شيء، ومن أئينا، شيء آخر!! وما يثبت صحة ما أدعيه هو عنوان قصيدته الرابعة: (بقايا امرأة من أئينا) وهي هنا امرأة أئينية فعلاً، وهي بعد رحيلها من شقته: (الجوارير ملأ بأشياءك... قميص به عرق امرأة... حتى جسدي يحمل اسم امرأة من أئينا

حصر لهم، الاستانبوليين والأتراك أهل البيت، هؤلاء الذين حلوا زمناً أو مروا مروراً في استانبول، ومن كتبوا ومن لم يكتبوا عنها: (ناظم حكمت - أورهان ولي صاحب بيان قصيدة النثر وصديقه أوقطاي رفعت ومليج جودت- عزيز نسن- أورهان ياموق الذي يلتقيه لاحقاً- عبدالوهاب البياتي- أدونيس- أحمد هاشم البغدادي التركي- مهدي جيمس جويس- نيكوس كازنتزاكي - هنري ميشو- هنر ملر- لورانس داريل- أغاثا كريستي التي ظلمت في عام ١٩٢٨ الغرفة ٤١١ في فندق بيررا وكذلك كل من ماتا هاري وأرنست همنجواي...) وكثيرون حيث من الخرافة أن آتي بدوري وأقوم بذكر كل أسمائهم!! لكن استانبول هذه: (المتعة والشبهة مثل محظية في حرم السلاطين) كما يلمظها علي تبخل عليه بالحب!! ففي مهدي بيجر لوتي حيث رجل يركض خلف امرأة متوسلاً، وساتحات روسيات بشعور مصبوغة بلون طيور الكناري الصفراء، واحدة منهن ترتدي قميصاً دين سوتيهان وشعرها بلون البود! وعينا الإيرانية السكستيان... كل ما يناله من جيهان الرسامة القادمة من مدينة أزمير، هو: (كنت أريد احتفالاً وأغاني مصلصلة.. ريشة مثل دخان تلون هذا المكان... أو أنام مع جيهان حتى منتصف الليل).

٢- أئينا:

كعادته، يفتتح علي بدر بمقطع شعري لنيكوس كافاديس: (حكك ليس سوى جرح وثلاث مشاجرات...) وهذه المرة، البائنة العجوز في كتك في ساحة أمونيا هي من يقول له: (ستقرأ الخريطة ومع ذلك ستضيع في أئينا)، لأننا لا يمكننا اكتشاف أئينا إلا من خلال الضياء! يدرك علي، ولكن كما نكرت، لا دليل لعلي في رحلاته إلى أي مكان إلا الشعر والشعراء، خريطة واحدة دون سواها تدله إلى... الحب! فما بالك إذا جمعت له أئينا الشعر والحب معا في ماريليا... التي أول ما التقاهما كانت ترتدي ثياب أنتيجون والتي: (منذ العبارات الأولى لتعارفنا سحرني حديثها الفاضح الغريب عن جسدها والإباحية الفعقة للأبنيين!) ففي (حب الرجل للمرأة تتحقق أكبر المعجزات!) أي حقيقة لا يعرفها أحد غيرك، يا علي.

شعراء اليونان جميعهم تقريباً، يصاحبون علي بدر في

(علينا أن ننام ونستمع للفيلونسل وهو يعزف للمعش النائم، يعزف لقشور البيض المسلوق، وللحقن في الصيدلية). لكن علي فاجئنا بأسى غائر لم يمهده له، ولو تلميحاً، في كل ما استعرضه سابقاً بخفة ظاهرة من أحداث وشخوص وأفكار. أغلب القصائد الثماني عشرة، تتلمس حالة من الحزن والكآبة تصل في النهاية لدرجة اليأس. عناوين مثل: (الأسى-تهدم-عزلة) مطالع مثل: (أمن هذا الصباح الرمادي تأتين؟) أو: (اليوم أشعر بالضيق أكثر مما مضى). ولا أدري له يعرف علي أنه لا يوجد شاعر حقيقي سعيد، وأنه لا يمكن لشعر جيد إلا أن يرتدي مسوح الأساة؟ هو ما يجعله يقول: (غريب.. وأعيش هذا العالم وحدي) و: (هذا صوت قلوبنا وهي تتحطم) أو: (نحن مسحورون منذ سقراط بالظلمات). أم أن ماريلا، الشاعرة الأفينية التي تبدل ثياب أنتيجونة، ببنتال جينز وقميص مفتوح الصدر.. والتي فارقته دون أن تقول له شيئاً تاركة مشد صدرها تحت الشريط، وحذاءها تحت السرير الذي كانت تقرا له أشعارها عليه. من ليس له موعد معها، فلماذا يخرج من شقته، وإلى أين سيذهب؟ وإذا لم يكن من المحتم أن تكون ماريلا هي تلك المرأة التي نبشت كل هذه المشاعر فربما امرأة أخرى: (المرأة التي أحببتها قبلك) يجرحها علي في قلبه، هي علة كآبته فيقول لها: (...أحاول أن أضاحك وأنت بعيدة) ويشرح لها ولنا بذات الوقت: (سديتي أنا دون وطن، وللشعراء الذين كنت أعرفهم أصبحوا جنوداً)، الأسى الذي يصل به في آخر سطر في آخر قصيدة إلي: (أنا هناك أنام قرب حمام مهدم تفوح منه رائحة البول ولا رغبة لي سوى أن أنهي حياتي في سرير).

٣- الجزائر وطهران:

كسابقتهما. استانبول وأثينا، هناك شاعر يلاقي علي بدر علي مدخلهما. مالك حداد الجزائري وسهراب سهرابي الإيراني. إلا أنهما، لا كما يفعل فرجيل في كوميديا دانتي الإلهية، أو المتنبي في كتاب أدونيس، يتركان المجال لكل من يحب علي بدر من الشعراء أن يشاركوهما عملهما كأدلاء سياحين إلى تلك الأمكنة القصية. ولكن الفصل الأول من الجزائر يجيء مختلفاً، حيث يقوم علي بمخاطبة وجدانية، شاعرية، لمدينة الجزائر تبعاً لبعض أمكنتها، ساحة وهران، رصيف الميناء، شارع ديوش

مثل ندبة) وهكذا فالحنوان يصح إذا قال (لجعباً هذا لا أكثر من القتراح: (بقايا رجل في أثينا) أو (بقايا أثينا في رجل..). وليس من الصعب أن تأتي مباشرة بمثال آخر لعدم الحصافة تلك، رغم موافقتي على توصيف لغة الكتاب في الكلمة المنشورة على الغلاف الخلفي بأنها لغة مدهشة في نضارتها وجاذبيتها، ففي نهاية القصيدة الثانية (الأسى) يقول: (في يوم، سنسبح مثل أسماك عارين على البلاط وستسمعين همس سمكاتي في حوضك) فالأسماك لا تسبح على البلاط، الأسماك تتخط وتنتفض وتسلم روحها إلى بارئها على البلاط، ثم كيف يقول: (سنسبح مثل أسماك) ويتبع هذا ب: (وستسمعين همس سمكاتي في حوضك؟) ونستغرب في (بقايا امرأة من أثينا) هذا التركيب: (هل أقول أحبك، ها أنا أدير وجهي إلى الحائط وأحملك... كي أتفادي كل ما يذكرني بك) حيث، ها أنا... لا تقوم بعملية الربط مع الجملة التي سبقتها وخاصة أنها المنتهية بفاصلة. وهنا أسمع لنفسني بتقدير اقتراح آخر، مثل: (هل أقول أحبك، وأنا أدير وجهي إلى...). (هل أقول أحبك، ثم أدير وجهي إلى...). وكشال آخر وليس أخيراً. (أزوار قميصك المفتوحة تلاحقني) لأنه إذا قبلت مجازة علي في وصفه الأزوار بأنها مفتوحة، كيف أقبل أن الأزوار المفتوحة ذاتها هي التي تلاحق المرء لا القميص المفتوح، أو ما تظهره فتحة القميص بالتحديد! ورغم ما تكررت أستطيع أن أقول عن هذه القصائد إنها الأكثر إمتاعاً في كل ما قرأته في الكتاب. وهذا اعتراف، ليس ما اعتدناه من أمثالنا من الشعراء الذين كثيراً ما يكون نثرهم أجمل من أشعارهم! وأحسب أن آلية السرد والوصف التي عرفناها سابقاً في متن الكتاب: (اللسان المغرمان هما اللذان سرقا آخر الدولارات في جيبي، كان يمكنني أن أعطيها لهما عن طيب خاطر، لا، الأثيني لا يكسب الصدقات، يأخذ ما يريد به الدفعة أو بالقة. قالت ماريلا) والتي اكتسبت في إطار القصائد القدرة على التكيف والإحالة إلى مستويات فكرية أعلى، قد ساهمت كثيراً في تحقيق هذه النتيجة. إضافة لاستخدام علي لما يحدثه التصادم للفلسفي والشاعري والبلغاي مع الواقعي والسري والمادي، إن لم أقل الواقع: (لي رغبة أن أكون وقحا) أو الأصح، البذيء؛ مثل: (هذه النادلة التي تحدثنني عن سقراط فيحك السائح مؤخرتها)؛ أو:

رجل دين في صالة الفندق! ثم هي من يقوده ليستكشف معالم طهران وأسوارها، الشوارع العريضة والمنتزهات الفخمة ذات الظل البارد وعطر مئات أشجار السرو، والأسواق والمساجد والمنتجعات، وكذلك الشعراء. تحدثه معصومة عن علي أسفندياري الذي دمر أسطورة الشعر الكلاسيكي، وبروز نائل خاتري ومحمد حسي شهريار وفريدون تولي و... أحمد شاملو الذي كتب قصيدة النثر الإيرانية، ومهدي خوان شاعر اليأس والجزع الكئيب!

ولأن لا شيء يلصق علي بدرجسد طهران - الطاهرة - التي ذكرها الأصفهري في المسالك والممالك بوصفها قرية، ثم آلت لأن تكون مقربول الاسلام المنقش والمعارض، لذا يمضي بنا، أو قل تمضي به معصومة التي عامت في مسبح في الهواء الطلق بملابسها، إلى صحراء قاشان ثم إلى اصفهان، آسيا الحقيقية، ثم إلى شيراز، مدينة الشعراء كما يسميها القدماء، وكما قالت معصومة: (إن تكون شاعراً أبداً، إلا أن تتبارك بها). لينبهر علي بالأبهة العظيمة الهندسية والروحانية لقبر حافظ الشيرازي، وبعد شيراز بمضون صعبوداً على خطى ماركوز بولو، فوق طريق حجري وعر إلى قلعة ألموت التي يزيد ارتفاعها عن الألفي متر، قلعة المشاشين ومقر عمليات حسن الصباح، الذي شكل مع عمر الخيام والوزير نظام الدين ذلك الثالوث الأسطوري للثورة والشعر والقانون. قالت معصومة: (أسطورة المشاشين واحدة من أكثر فصول التاريخ غرابة..). أما في نيسابور فقد قالت معصومة أيضاً: (إن تكون سعيداً في الحياة والحب والشعر دون أن تزور قبر مولانا عمر) فكان لا بد من زيارة قبر عمر الخيام المشد من المرمر الأبيض ذي المينا الزرقاء على شكل أوراق شجر، وهو يصعد متلوياً إلى الأعلى حيث اسراب من الطيور تلقى بذروها فوق رؤوس الزوار، ولذلك يقول الإيرانيون: (فألم خير لأن من تذرق عليه الطيور أمام قبر مولانا عمر، فإنه إما سيصيب قصيدة جميلة أو يحب امرأة جميلة). غير أنه في إيران كما في الجزائر وحتى في استانبول، هناك شعراء وكتاب وأماكن ذات أسرار وقبور شعراء و... ولكن ليس هناك نساء جميلات يقع علي في حبهن، في إيران، هناك فقط، قالت معصومة وقالت معصومة؟

مراد... (غائبة أنت عنا، غائبة مثل عراء البرد، وطالعة إلينا بفضل روحك البهضاء وجسارتك القرمزية)؛ وكذلك: (لمستك، لمست جسداً، كما لو كنت أتحسس جسد امرأة جميلة، أنت كهلة ما زلت صبية) ولكن أيضاً: (الكلام منك خطيئة، ولمسك محرم)؛ أما الفصل الثاني فإنه أنهشني حقاً ما يحشد به من أسماء ومعلومات: (غير أنني تذكرت تلك اللحظة بالذات مشاهد وشخصيات عديدة من روايات بروتون، تذكرت سائق العربة البربري القادم من تلمسان، والمرأة العربية التي تطبخ السمك بالهوييت والزيت المغلي، إيزابيل أبركهارت التي لكتشفت غبطة الاسلام في الجزائر، وكاسار البربري، الأوتيل الذي خاطب ديفول فيه الجزائريين: (فهمتمكم) وحسب معرفتي المحدودة، أنه وقتها كان يخاطب المستوطنين الفرنسيين في الجزائر! بلدية التي لم تعد تشبه بلدية التي كتب عنها ألفونس دوديه؛ أوتيل المان جورج الذي رقد فيه كارل ماركس قبل قرنين ليستشفى من برد أوروبا، المغارة التي سجن فيها سرفانتس! بعد هذه النوستالجيا يأتي الفصل الذي يشاركه فيه طرفاه على معالم المدينة الشاعر الجزائري أبو بكر نزال، والشاعر السوري نوري الجراح نوري الذي راح يمضي بهما على آثار خطاه في زيارته لجغرافيا الموت عام ١٩٩٨ وعلى رجع ذكرياته عنها في كتابه: (الفرديوس الدامي)، وسؤاله الملغز والمحرر آنذاك: (من الذي يقتل؟) فهو أول مفقود عربي يصل الجزائر أيام محنة العنف الدموي... إذ لم يصل الجزائر أبان ذاك غير خوان غوتسيولو ويرنار هنري ليفي وغلوكسمان من الأوروبيين؟ ولا ريب أن علي ما كان بمقدوره أن ينهي سرده عن رحلة الجزائر دون أن يخصص لكامل فصلا كاملاً يقارن فيه جزائره بجزائر الجزائريين، متطرفاً لآرائه ومواقفه، آنذاك، الصريحة منها والمبطنة. كما أنه في الفصل الأخير يقدم نظرة عامة عن كون الجزائر ضحية الاحتجاب الثقافي ومحكم أن الكتابات بالفرنسية لا أهمية لها على الإطلاق بالمقارنة مع كتابات رشيد بو جدرة وللطاهر وطار وإسني الأعرج ولحام مستغانمي! رغم قول كاتب ياسين. (الفرنسية في الجزائر غنمة حرب).

في طهران، كل شيء لا معقول، يعطونك مفتاحاً ليس لهباب حركته، والحمال ينقل حقائبك إلى حجرة أخرى، وتضجع موظفة الاستعلامات بلحظة جواز سفر! غير أن الشاعرة الإيرانية معصومة أصفي تنفذ الموقف! تقبله رغم وجود

في روايته «رائحة البحر»

جميل الشيببي

كاتب من العراق

ورواية «رائحة البحر» تحقق الكثير من ذلك باعتبارها رسالة دالة ومؤثرة وتنتمي بجدارية إلى هذا الجنس الأدبي الإشكالي الممتد نحو فضاءات لا حدود لها... تبدأ الرواية من نهايات الأحداث، ثم تعود إلى البدايات القريبة والبعيدة، باستثمار مجموعة حكايات دالة ترتبط بالفضاء الروائي ارتباطاً مباشراً ومؤثراً فيه، ويدير هذه الحكايات، سارد إشكالي، هو بنفس الوقت الشخصية الرئيسية في معظم هذه الحكايات، ويلاحظ في إدارة حركة السرد أن السارد يتحدث بضمير المتكلم، بما يسمى بالسرد الذاتي، حيث يعرف السارد نفس ما تعرفه الشخصية «السارد» الشخصية، وهو نوع من السرد معروف في الكثير من الروايات العالمية والعربية الحديثة، غير أن الملاحظ في سارد هذه الرواية، أنه يعرف أكثر عن الشخصية التي تعيش تفاصيل الأحداث وتسردها في أن مما فهو يسرد أحداثاً من الماضي البعيد تتعلق بشخص عاش طفولته معها، بطريقة تسجيلية بالغة الدقة، يحافظ فيها على نبرة الأصوات وعلى ملفاتها الفاصلة التي تحدثت بها وكذلك الحوارات التي سمعها آنذاك، مما يعني أن الروائي طالب الرفاعي يطور سارداً عليمًا يمتلك مواصفات خاصة، فهو يتحدث بلسان الشخصية الرئيسية «حمد» وي طرح تساؤلاتها وشكوكها بضمير المتكلم، وهو بنفس الوقت يمتلك القدرة على سرد سلسلة الحكايات التي توضح موقع هذه الشخصية من الحدث ووجهة نظره فيها، أي أن المؤلف يعمد على دمج وجهتي نظر إحداهما تمثل «المؤلف الضمني» الذي ينهض بسرد سلسلة الحكايات الكثيرة ويعلم عن علاقات «حمد» بذويه وأصدقائه من خلال تلك الحكايات وينفس طريقة السرد هذه وهو يمتلك صفات السارد العليم بكل شيء، أما الأخرى فتتمثل بالسارد الذاتي بشخصية «حمد» الذي يطرح

تنتمي رواية «رائحة البحر»- دار المدى ٢٠٠٢- للروائي الكويتي طالب الرفاعي إلى عالم الرواية الواقعية التي تنشئ علاقة محاكاة مع الواقع المعيش، ثم تعمل على مفارقتها بسلسلة من الأحداث التي تطرح تساؤلات جذرية معقدة عن ماهية العلاقات السائدة في هذا الواقع. وتتضح المفارقة مع محاكاة الواقع المعيش من خلال نمذجة هذا الواقع في الرواية بأحداث وحوارات وحكايات مع مجموعة من الأسئلة المصيرية التي تعبر عن عمق واقع المحاكاة الكبير وفساد أنظمتها الاجتماعية والأخلاقية، وهذه الأسئلة في غاية الجراءة، تبدأ ولا تنتهي، وتتوجه أصلاً إلى قارئ ضمني، يهتم بتحريك أجواء مجتمع الرواية الراكد، باتجاه مغاير لذلك الاستغلال البشع والعلاقات البائدة فيه التي تستمد ديمومتها وقوتها من استغلالها لقدس الدين في أذهان الناس ونفوسهم لإدامة حياتها الاستغلالية الجشعة..

إن عالم الرواية الصغير ينفق على مجتمع أكبر تشير إليه أسماء الأمكنة والشخصيات وتتحكم فيه الفئات الطفيلية.. وفي هذا المجتمع الذي يعيش متغيرات ومنعطفات حادة عميقة، تنمو علاقات جديدة مفارقة لعادات المجتمع القديمة، تهدد كيانه بالتمزق والموت.. وفضاء الرواية لا يتسع لكل هذه الإشكالات، ولكنه يتسع لتلك الأسئلة المحيرة عن مصير شخصيات الرواية وعلاقاتها الجديدة التي تأسست ونمت في هذا المجتمع.. إن قيمة رواية «رائحة البحر» تنسج أيضاً لمجموعة من التقنيات التي استخدمها مؤلف الرواية لصوغ مجموعة الأسئلة والحكايات الدالة: لبناء عالم الرواية، وهي تقنيات تستحق التأمل والدراسة، لأنها لا تعمل في فضاء شكلي خالص، بل إنها تولف لقضية أكبر تنتمي إلى تلك العلاقة بين المرجع والواقعي والعمل الفني.

ويصوغ التساؤلات الكثيرة عن جدوى علاقته المحرمة بالشخصية النسوية الرئيسية في الرواية «سارة» ومدى استمرارها...

إن الأسئلة الإشكالية التي يطرحها «حمد» عن علاقته المحرمة بـ«سارة» في مجتمع روائي معادٍ لمثل هذه العلاقات، وضمن شروط خاصة تربى عليها، تجعل هذه الأسئلة المكررة بيئة معادية لنمو السرد، تعطل حركته وتجعله متركزاً في دائرة مغلقة ولذا يتم الهروب إلى الماضي بتلك الحكايات والشخصيات التي تظهر فيها حاضرة حضوراً واضحاً، وهي تحمل قناعاتها مجسدة، بسلوك أو حوارات وتلك اللغات الدالة عليها، كالعامة الموظفة، ولغة الدعاة أو تلك الحكايات التي ترددها جدته فاطمة، كل ذلك يوظف من خلال شخصية «حمد» التي يظهر فيها منغلقاً من أسوار حاضره، مرتعياً في أحضان الماضي الجميل، الذي يسبح عليه نعمة حنان طاع يفتقدتها في حاضر السرد. ويظهر من خلال سرد هذه الحكايات أنها جاءت على لسان السارد العليم حيث تكون شخصية (حمد) عاتمة وسط سطوع شخصيات الرواية الأخرى كالجدة فاطمة وأبيه (أبو بدر) وحتى صديقه (جاسم) الذي يمثل حاضر السرد... وبهذا المعنى يكون (المؤلف الضمني) هو سارد هذه الحكايات وهو يتقنع بشخصية (حمد) مستثمراً أزمته لإدانة السرد وخلق فضاء من التشويق والتنويع، وتوظيف كل ذلك في بناء شخصيتي (حمد) و(سارة) باستثمار صوتيهما في الرواية. ويتضح توظيف صوت (المؤلف الضمني) في رواية رائحة البص من خلال تقنية (القناع) الذي يعني المحاكاة والتماهي مع الشخصيتين في الفصل الثاني من الرواية حين تروى أحداثه وحواراته على لسان (سارة) بما يحتاج إلى تفصيل لتأكيد قدرة الروائي على بناء عالم المرأة الخاص وهو فضاء تخيلي بالنسبة لمؤلف ذكر. وأيضاً بناء عالم الشخصيات الأخرى بنفس هذه الطريقة بالاستفادة من وقائع الحياة وصولاً إلى التوظيف الفني الواعد...

يبدأ الفصل الأول من أقصى الأزمة التي وصلت إليها

علاقة حمد بسارة حين تغادر هي بيته، إلى بيت زوجها (بو عبد اللطيف) تمهيداً لنهابها إلى مستشفى الولادة كي تضع مولودها البكر من علاقتها المحرمة بـ(حمد)... ويكشف التساؤل الممض الذي يطرحه (حمد) عمق هذه العلاقة أولاً وعمق الأزمة التي ولدتها في فضاء الرواية ثانياً.. يؤرقه سؤال يتردد في أرجاء الفضاء الروائي بقوة ينص على (كيف يتخذ رجل امرأة زوجة له، بينما هي على ذمة رجل آخر؟) (ص ١٦)، كما تعذبه نتيجة هذا الزواج المحرم حين يخاطب سارة قائلاً : ستلدين طفلاً مني ليسجل على ذمة رجل آخر ويتأكد عمق هذه الأزمة حين يصف الوضع الذي يعيشه «الأشياء تهجرني، تغط بصمتها وبعدها عني، الشارع وضوء النافذة الشحيح، جدران شقتي وساعة الحائط التي تلاحقني وشاشة التلفزيون المظلمة» (ص ٩). وهو هنا يوظف الأنماط الدالة على الوحدة والخوف والهجران والصمت والظلمة فيتهدى واقعه الجديد عارياً من أيما معنى...

ويلاحظ في سرد هذا الفصل أن السارد الشخصية (حمد) يقدم الشخصيات التي ترتبط به بعلاقة وثيقة - سارة مثلاً- عبر حواراتها وذكرياتهما المباشرة فيما يعمد إلى التعتميم على حواراته ووجهات نظره، مع أنه يمتلك سطوة القول في هذا الفصل، وبهذا المعنى يبدو (حمد) في سلسلة الحكايات شخصية متأملة غير فاعلة ، تختفي وراء كلمات الآخرين وتآلق وجودهم، ولا يظهر بشكل فاعل إلا في الفصل الثالث، حيث يتضمن نظام الحكاية، وجود موقف ضد زوج سارة وأبيه الأمر الذي يستدعي تحويراً في السلوك، فأصبح الحاضر أساساً في سرد الخطاب الروائي لذلك الفصل في حين كان يعمل إلى الاسترجاع في الفصلين الأول والثاني لتوظيف مجموعة الحكايات التي كانت ترد ذهنه وقت اشتداد أزمته، وعدم قدرته على إيجاد الحل لهذه الأزمة.. إن بنية الحكاية في الفصل الأول من الرواية تظهر (حمد) في موقف سلبي تشكله الأحداث الماضية وتفرض عليه سطوتها، ويبدو ذلك واضحاً من خلال استرجاعاته لعالم طفولته في حضرة جدته فاطمة التي يسميها (أمي فاطمة)، ذلك

العالم البسيط المؤثر بالإيمان ونظافة القول والمكان. إنها تهمس له: لا أريد أثاثاً، سجادة صغيرة تمنع صقيع الأرض في الشتاء وصندوق «المبيت» الفضيبي القديم وفراش نومي على الأرض (ص ٢٤). لقد نشأ (حمد) في أحضان هذه المرأة وحفظ كلماتها عن الصلاة والأولياء، وهي التي حددت حياته المقبلة، حين رسمت له صورة الحبيبة التي سيرفها حالما يراها، فزرعت في أعماقه نبوءتها هذه: ستتعرف عليها حال تبصرها عيناك لحظة تمر أمامك سيرف جفئك، وسيخفق قلبك لها. وقد تحققت هذه النبوءة عندما رأى (سارة) أمامه أول مرة فبدأت أزمتها المستحكمة التي أسهمت في طرح الأسئلة المصيرية، عن واقع المرأة في مجتمع الرواية وفي مجتمع المرجع...

ونلاحظ في سرد الفصلين الأول والثاني اعتماده على متواليات من الحكايات تتوالى من المشهد الساكن لـ(حمد) وهو مستلق على كنية في شقته، أو من خلال ذاكرة سارة في الفصل الثاني من الرواية وهي في المستشفى تنهياً لولادة ابنها البكر ويتحكم في سرد هذه الحكايات سواء على لسان (حمد) أو لسان (سارة) اتجاهها نحو عالم النساء، ذلك العالم المحكوم بالهيات وعقول متحجرة تفرض سيطرتها عليه وتسوره بتقاليد وممارسات تحد من حرياتها في الاختيار والحركة والحياة الطبيعية..

إن استرجاعات «حمد» باتجاه الماضي البعيد أو القريب تسير بثلاثة مسارات رئيسية تعمل جميعها على كشف مصادر شخصيته أولاً وتلقي ضوءاً ساطعاً على أزمتها الجديدة مع ميل واضح نحو تعميق هذه الأزمة بالانفتاح على عالم المرأة المضطهدة في فضاء الرواية والمرجع، بحيث تبدو أزمة «حمد» الخاصة مع «سارة» أزمة عابرة بالمقارنة مع الحياة المرعبة التي تعيشها النساء في عالم الرواية أو عالم الواقع المعيش.. الأمر الذي يعني أن أسئلة «حمد» عن جدوى علاقته بـ«سارة» هي بنفس الوقت أسئلة نموذجية عن وضع المرأة الخفيف في واقع الرواية ويمكننا أن نشير إلى بعض

العينات عن هذا الواقع:

تسير أحداث المسار الأول باتجاه الماضي البعيد: عالم الطفولة الذي يفتح على حياة مستقرة محاطة بالبراءة والإيمان ممثلة بحياة جدته فاطمة.. ويلاحظ في سرد أجزاء من حياتها الخاصة اتجاه هذا السرد نحو أفق العلاقات السوية الذي يسمح للمرأة بممارسة حقها في اختيار الزوج في أقل تقدير كما تتفتح هذه الحياة على العلاقات الأليف التي يسودها أفق من المحبة والتعاون... وهذه الحياة ترمز إلى طفولة مجتمع المرجع -الكويت- في بدايات تشكله وتكونه.

أما المسار الثاني لهذه الحكايات فيفتح على العالم المعاصر لعائلته: والده ووالدته وأخوته وما يحيط بهم ويتضح في سرد هذه الحكايات اتجاهها نحو تصوير هذا العالم، وهو عالم مصالح تتحكم فيه النفعية والأنانية ويتأطر بمفاهيم ماضوية متحجرة تنسدر بالدين مرة وبالعرف والتقاليد مرة أخرى، لغرض استمرارية وجودها هذا. ويمثل هذا العالم بوالد «حمد» - أبو بدر الذي يمثل له اكتمال الرجولة: أبو بدر، أبي، هو المدخن الأكبر، تعلمت طريقته الخاصة في التدخين، فتحت عيني فرأيت جلاً ضخماً، طويلاً عالي الصدر بعينين ناريتين وشارب أسود كث وانف معقوف كمنقار صقر وحس هادر يهابه الجميع»(ص ٧٩). وهذه مواصفات معظم الرجال في فضاء المرجع الواقعي. ولهذا الأب شعارات ومفاهيم عن المرأة تكاد تكون هي السمة الأساسية لأفكار الذكور في عالم الرواية في الأصل، وتتحدد هذه الآراء على لسان (أبو بدر) والد «حمد» فهو يصف المرأة بأنها «مركوب، تلبسه رجلك، تدوس عليه وتمشي»(ص ١٨) وهي «سيجارة تدخنها، ولحظة تنتهي منها تترك عقبها في المنفضة. وقد طبق مفاهيمه هذه على حبيبته المصرية «ميرفت» التي أحبها وعزم على الزواج منها، لكنه تركها بعد أن اتضح له أن صديقته الذي يسميه «خويلد النذل» قد اغتصبها في غيابها، ثم أجبره على الزواج منها لتدخل في عالم «خويلد النذل» ولتنجب منه «سارة» عتيقة ولده «حمد» ولتموت أخيراً أثناء ولادتها لابنتها وكأنه بهذا

على احد، كل يفعل ما يحلو له.. متى دخلت إلى هنا فعليك أن تنسى كل الهموم في الخارج ومتى خرجت فعليك أن تنسى ما رأيت وسمعت هنا.. (ص١٢٦).. وفي مزرعة «حمد» نتعرف على نساء من نوع خاص: نساء امتثلن لمقعة الرجال يأتيّن متزوقات للإنس واللعب والنفوذ.. (ص١٢٨).. لقد جسد الروائي طالب الرفاعي في شخصية حمد شخصية تقع في دائرة الصراعات وهي شخصية نموذجية في وضعها الإشكالي بين عالم اللحم الماضي وعالم الحاضر الكابوسي المعقد... فهو يعيش ماضيا منسجما ضمن عالم الحكايات .. وفيها يتعدد الرواة وتتعدد الأمكنة في مسار الزمن الماضي/ الحاضر في ذهنه وفي فضاء الرواية .. وفي هذا التعدد ينكشف نسق البنية الصراعية المحكوم برؤية من موقع أيولوجيا حوارية متمثلة في بطل إشكالي، وفي هذه البنية تزوج الرؤية أو قد تتعدد لخلق فضاء يسمح- من خلال هذا البطل برؤية أخرى أو صوت آخر يأتي إلى الكلام... (١)، أما حاضر السرد فيمثل خطاب السارد الذاتي ويتمركز حول الأسئلة المحيرة التي تشير إلى تعقيدات حياة المرأة في مجتمع الرواية والمرجع .. وهذا الخطاب يستثمر متواليات حكايات الماضي ليبرهن ويعلن عن علاقة تضاد مستعصية بين الجنسين، وأن جنس الذكور في الرواية يتصف بالمغالاة والتعصب في اضطهاد النساء واعتبار ذلك حقاً دينياً ونبوياً لهم... في حين تظهر المرأة وهي تعيش عالماً كابوسياً مرعباً، يدفعها إلى ممارسات لا ترغب فيها كالتزواج من رجل لا تحبه، أو ممارسة العلاقات المحرمة مع رجل تحبه أو ممارسة البغاء.. وفي كل ذلك تطرح الرواية شخصية المرأة كإشكالية دائمة تستحق التأمل والتساؤل بانتظار أفق مفتوح ، حيث لا أفق سواء في فضاء الرواية أو فضاء المرجع الواقعي الكبير.

هامش

١- انظر د. يعني العيد - فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ص ١٠.

الفعل يحقق فعل خير لها !! كما أنه اجبر زوجته لم يدر على شرب صفار البيض النقي مخلوطاً بالخردل من أجل إسقاط الجنين الذي في بطنها تحت شعار «لا أحب كثرة العيال» (ص٧٩).. ومن توالي الحكايات عن عالم الرجال في رحاب الرواية، نتعرف على مواقف في غاية الفناء يرتكبها هؤلاء الرجال بحق نساء ارتبطن بهم أو بمن يتصل بهن بصلة قرابة.. «فخويلد الكلب» والد سارة يتأمر عليها مستخدماً الحيلة والمسكنة بعد خسارته في سوق المناخ ، لجبرها على الزواج من رجل بعمره، بشكل مقايضة رخيصة، هو التاجر أبو عبد اللطيف الذي يستخدمها وأجبه مشعة لوضعه الاجتماعي والمالي من دون أن يحفل بحياتها له مع «حمد».

أما أكثر حكايات المأسى المربية في فضاء الرواية، فترويه سارة الشخصية الثانية في الرواية عن زميلتها «نوال» التي تعيش معها في حاضر الرواية في شقة «حمد» وتقوم بأعمال الغدسة في هذه الشقة ... فهي زميلة سارة في المدرسة وفي الكلية يتوفى أبوها وهي صغيرة فتضطر والدتها للزواج من رجل آخر لعله يحميها ويحمي ابنتها.. وحالما تفتتح أنوثتها يعمد هذا الرجل إلى مضايقتها ومن ثم اغتصابها يومياً مما يدفعها إلى تناول حبوب منع الحمل لتجنب الفضيحة وخلال ذلك يتهم عالمها مع حبيبها الذي يلح على الاقتران بها لكنها تؤول لذلك بسبب هذا الوضع ، مما يضطره إلى هجرتها والزواج بغيرها فتخلد إلى الصمت المطبق لتصبح شيئاً من أشياء شقة «حمد» له قدرة الحركة والتنفس من غير أدنى شهية للحياة أو لأي مستقبل أو تطلع أما المصار الثالث فيفتتح على عالم خاص وسري وهو عالم غريب على مجتمع الرواية ، ويتمثل بمزرعة «جاسم» صديق «حمد» الواقعة في أطراف مجتمع الرواية والمزرعة يزورها مجموعة من الشباب المتمردين على قوانين مجتمعهم ، باتجاه تأسيس مجتمع خاص بهم ذي علاقات «حرة» تمارس فيه شتى العلاقات الحرة بين الجنسين دون رقيب ذاتي أو خارجي ، بعيداً عن رقابة المجتمع وتحت شعار وضعه جاسم لها: (هنا الجميع يأخذ راحته ، لا حرج

عشرون عاما على رحيله

عيسى الناعوري روائيا...

فخري صالح

سائق من الأردن

العمل عما سبقه وإمكانية تأثيره على صورة الكاتب الوقور الذي برز بها الناعوري قبل نشره لرواية «ليلة في القطار».

تلك إضاءة ساطعة على فهم الناعوري للكتابة، ووظيفتها الأخلاقية، وطاقة الالتزام الاجتماعي فيها، وكونها جزءا من تقاليد المجتمع التي يدافع عنها الراوي في «ليلة في القطار» بحرارة عز نظيرها، متمسكا بالعبء الشخصية، والعداء لعادات الغرب وتقاليد المتحررة؛ ولا شك أن الشكل الروائي هو جزء من تلك التقاليد المتحررة التي تفتح العالم على وسعه، في وصف العلاقات والإشارة إلى تشابكها، واسترسالها، والذهاب بها نحو آفاق من الحرية التي لا تعرفها روايات عيسى الناعوري، إننا نضع أيدينا على تقليد سابق في الكتابة، وعالم مشغول بالأفكار المتداولة، والعوالم المستقرة، والدفاع عن الثابت، وربما المتحجر من التقاليد، في روايات تبدأ من «بيت وراء الحدود»، وصولا إلى عمله الأميز في الكتابة الروائية وهو «ليلة في القطار» الذي يبدو أكثر سلاسة وتحيرا في السرد، بل أكثر ذكاء في بناء العمارة السردية والانتقال بليونة من مشهد إلى آخر، ومن سلسلة حوارية إلى سلسلة حوارية أخرى.

لكن عمل الناعوري لا يمتلك تلك الروح الغياضة للسرد، التي كادت أن تحل في «ليلة في القطار»، لأنه يعتني بطرح الأفكار، وإلزام الراوي بحبكة معروفة سلفا، حارما كتابته من تعليق أنفاس

ينتمي عمل عيسى الناعوري الروائي إلى شكل من أشكال الكتابة التي تستكمل عدة الأدب الشامل الذي يقيم في عالم الأفكار فيأخذ من كل شكل وجنس أدبي بطرف، فالناعوري يحاول كتابة الشعر والقصة والرواية بوصفها ضرورة لغلق دائرة الكتابة والإبداع كما كان يفعل طه حسين وعباس محمود العقاد، وغيرهما من أعلام الثقافة العربية حيث فتح الكاتب الأردني عينيه فإذا هم ملء السمع والبصر في عالم الكتابة الرحب الفسيح. وإذا أخذنا في الحسبان أن الناعوري كان فردا في جماعة كبيرة من الكتاب، في الأردن والعالم العربي، تؤمن بمفهوم الكاتب الشامل القادر على إنتاج ما يريد في مملكة الكتابة، فإن بالإمكان فهم موقع كاتب مميز بحجم الناعوري. إنه باحث ومؤرخ أدبي وناقد وشاعر وروائي وكاتب قصة ومترجم، وكاتب مقالة، علاوة على كونه صاحب أحلام ومشاريع في النشر، ولغويًا، ومربيًا ومتقفا عاما. ومن هنا فإنه ليس بالإمكان مقارنة رواياته بوصفها تنتمي إلى جنس الكتابة الروائية، العربية والعالمية، وانحناءات تطورها من حيث الإمساك بخط التطور ذاك لإنجاز عمل روائي يضيف إلى السلسلة الروائية التي وصل إليها نجيب محفوظ مثالا لا حصرا. المرة الوحيدة التي عني الناعوري فيها بكتابة عمل من داخل النوع الروائي كانت في «ليلة في القطار» المكتوب عام ١٩٦١، والمنشور عام ١٩٧٤ لأسباب يبررها الكاتب باختلاف هذا

وحمايتها وتسليم اليهود فلسطين بعد انسحاب قوات الانتداب.

إذا كان الراوي يبدأ الحكاية من زمن السعادة والاطمئنان اللذين تمتعت بهما البرجوازيان الكبيرة والصغيرة في فلسطين، واللذان يمثلهما في «بيت وراء الحدود» والداء كريم وفانزة، فليست هذه الحكاية سوى تعبير عن واقع وهمي مصطنع تعمل الرواية بحسن نية على اختلاقه، وبذلك تفشل في تشكيل عالم روائي يوازي التاريخ ويقم حوارا يضيء التاريخ ويثري البنية الروائية. إن «بيت وراء الحدود» ليست سوى حكاية تبسيطية عن النكبة تجهل تاريخ الأحداث الفعلية وتجهل كيفية تشكيل عمل فني يعبر عن التجربة التاريخية المقصودة.

العمل الروائي التالي لعيسى الناعوري يكمل ما بدأه في «بيت وراء الحدود». ثمة متابعة لحكاية كريم وفانزة وعائلتها، وتوسيع للشبكة لتشتمل خيوطا أخرى تتابع المنكوبين، وتؤسس لزمن المقاومة ويذورها الأولى في الخمسينات من القرن الماضي. في «جراح جديدة» (١٩٦٧)، التي يسميها الكاتب (رواية النكبة الثانية)، ويكتب على الغلاف الأول للرواية أنها «قصة النضال العربي والعدوان الصهيوني الغاشم على الضفة الغربية من ٥ إلى ٧ حزيران ١٩٦٧»، محاولة لفهم ما حدث في هزيمة العرب المدوية عام ١٩٦٧. ويعمل الناعوري، للتوصل إلى هذا الفهم، على أخذ الخيوط السابقة لروايته «بيت وراء الحدود» في اتجاهات جديدة وإضافة شخصيات أخرى إلى تلك الباقية من عمله السابق. إنه يتابع حياة «كريم»، الراوي في «بيت وراء الحدود»، مركزا على رغبة الانتقام التي ولدتها نكبته الشخصية بوقاة أهله عام ١٩٤٨، وتدمير حياته وحياة شعبه على أيدي اليهود الصهاينة.

القارئ، وتضليله، والذهاب به بعيدا في سرد متحدر من الإلزامات التي يفعله الكاتب بها. لنأخذ مثالا على ذلك روايته «بيت وراء الحدود» (١٩٥٩) التي يحكي فيها الراوي «كريم» حكايته وحكاية أهله النازحين إلى لبنان عبر أنا سردية تنزع إلى وصف سلوح الأشياء والقبض على ظاهرها فقط. يحكي كريم عن والده الذي كد وشقي من أجل أن يبني له بيتا في ضواحي يافا، وعن جاره الغني أبي فانزة وزوجته وابنتهم فائزة التي أحبها الراوي. ويستغرق الحديث عن السلام والوثام والسعادة التي ظلمتهم معظم صفحات النص لنفاجأ في النهاية برصاص اليهود وقنابلهم تدمر كل شيء وتقتل والد الراوي، وتشرد عائلته إلى لبنان، وتتسبب في افتراق الراوي عن محبوبته فائزة. ويتقدم السرد خطوة إلى الأمام فنفاجأ بعودة نظير، أخي كريم، إلى يافا وموته برصاص اليهود الذين احتلوا بيتهم وأقاموا فيه.

هذا هو الخط العام للسرد في «بيت وراء الحدود»، وهذه هي الخيوط الأساسية للعمل الذي فاجأنا بكل شيء ويصور الوضع في فلسطين وكأنه انفجر للتو قبل عام النكبة بأشهر قليلة فقط. ويبدو أن المثالية الرومانسية، التي تسم العمل كله وتوجهه، قد دعت الناعوري إلى استدرار عطف القارئ ودموعه. ذلك هو الضعف المقيم في قلب هذا النوع من الكتابة الروائية. إن الواقع الفعلي يخفي لصالح ظهور عالم مصطنع من العواطف المثالية التي تصور الهجمة الصهيونية وكأنها نبت شيطاني ظهر فجأة عام ١٩٤٨ ناسية تاريخ النضال مدة نصف قرن من الزمان ضد الاستعمار البريطاني والهجرة اليهودية إلى فلسطين والمستعمرات اليهودية التي ساعد البريطانيون في بنائها

كتابتها روائيا؟

مثلها مثل رواية «بيت وراء الحدود» تستند «جراح جديدة» إلى مادة تاريخية ناقصة، إلى وهم صرف وتصور ساذج للعلاقة بين الكتابة الروائية والتاريخ؛ وتبني انطلاقا من هذه المعرفة التاريخية المبسطة، والمخلّة والمضللة أيضا، بدافع حسن النية والانسجام مع الأيديولوجيا السائدة للسلطة، بتأثير موقع الكاتب في المنظومة السياسية - الاجتماعية، مادة رواية ناقصة مشوهة موغلة في الخيال الذي يمتزج بالوهم. ليست هذه هي «رواية النكبة الثانية»، كما يقرر الكاتب على غلاف الرواية، بل هي كتابة متسعة عن هزيمة كبرى أصابت العرب، ولا يمكن النظر إليها بوصفها نقدا لما حصل بل تبريرا ضمنيا له. لم تكن هزيمة ١٩٦٧ نتاج لحظة تراجع عسكرية بل كانت نتيجة نقص في الوعي وترهل في الأنظمة وخراب عميق أصاب العرب في أعماق مشروعهم التاريخي؛ ولا أظن أن الشخصيات التي اختارها عيسى الناعوري، ليشرح من خلالها تلك الهزيمة، قادرة في «جراح جديدة» على حمل ذلك العبء وإضائة ما حصل بالفعل والتعبير روائيا عن المقاومة والهزيمة في فترة تاريخية معقدة من تاريخ العرب المعاصرين. وهذا ما يجعل رواية «جراح جديدة» تلتحق بسابقتها «بيت وراء الحدود» من حيث كونهما معادلين تاريخيين مشوهين للنكبة والنكسة معا.

• • •

الرواية الوحيدة التي تعلو على هذه التركيبية السردية التقليدية، وعلى تمازج الأيديولوجيا العربية الراهنة بالسردية التاريخية المسطحة، هي

ويضيف الكاتب شخصيات جديدة تكون خلايا المقاومة الشعبية التي ستبدأ عملها الفدائي قبل اجتياح إسرائيل لغزة خلال حرب ١٩٥٦، وتواصله بعد ذلك حتى وقوع نكسة ١٩٦٧.

يشكل الكاتب من المادة التاريخية الغائمة حول جذور المقاومة الفلسطينية في بداية الخمسينات، وصولا إلى ستينات القرن الماضي، عملا روائيا، ويصطنع من الشخصيات المهاجرة إلى لبنان، ومن الشباب الذي تفتح وعيه على النكبة وما صنعته بالآباء والأمهات، موازيا روائيا لتلك المادة التاريخية التي يعرفها الناعوري، ولكنه يعيد تشكيلها على هواه، قافزا عن طبيعة تلك المرحلة التاريخية والصراع الحاد الذي نشأ بين نظام جمال عبد الناصر وعدد من الأنظمة العربية الأخرى التي كانت تدور في فلك الغرب. ثمة تصورات خيالية في «جراح جديدة» تعامل بوصفها حقائق ممكنة، ومن ضمنها التحاق كريم بالجيش الأردني ليتمكن من الاقتصاص من الجيش الصهيوني الذي قتل أهله، ويستعيد حبيبته «فانزة»؛ وهناك لقاء عاطفي عاصف بين كريم وفانزة أثناء عملية تسلل يقوم بها كريم إلى باغدا. والمدش بال فعل هو العمليات العسكرية المشرفة التي شارك بها كريم ضد الجيش الإسرائيلي مخترقا دفاعات العدو ومتقدما في العمق الصهيوني خلال حرب ١٩٦٧. والحقيقة أن مأساة حزيران تمثلت في تدمير إسرائيل القوات العسكرية العربية قبل أن تتمكن هذه القوات من فعل شيء عام ١٩٦٧. لقد كانت هزيمة مروعة أدت إلى تراجع عربي صاعق ما زالت آثاره بادئة على الحياة والتاريخ العربيين إلى هذه اللحظة. فمن أين جاء الناعوري بهذه الوقائع التاريخية التي حاول

تقيم عالما روائيا حقيقيا من شخصيتين مركزيتين تحتلان فضاء الحجرة الصغيرة على ظهر قطار يقبع في بطن سفينة.

لقد كان بإمكان الناعوري أن ينجح في تشييد عالم روائي لافت، وعلاقة معقدة متوترة بين الشرق والغرب، لو أنه تخفف من الكلام الأيديولوجي التقليدي السائد، بل النافل، عن اختلاف الشرق عن الغرب وتمسك الشرقيين بالأخلاق في مقابل تحليل الغرب الأخلاقي وسهولة العلاقات الجنسية بين أفرادها، لأن كلا الأطروحتين تندرجان في باب الصور النمطية غير الصحيحة التي ننسبها إلى أنفسنا وإلى الآخرين. لكن نقص الاستعداد الروائي لدى الناعوري، وعدم قدرته على تطوير اتجاه عمله الروائي، وإهماله جماليات الرواية وبناءها الداخلي المعقد، وكون الرواية بالنسبة له مجرد شكل تعبري ينقل من خلاله أفكاره ورواه، يضعف العمل ويحوّله إلى مقالة في الأيديولوجيا الأخلاقية السائدة ونقد الحرية الجنسية في الغرب بأدوات فكرية مهلهلة. وبذلك خسر عيسى الناعوري معركته في تطوير الرواية العربية كشكل تعبري وروية تاريخية وأداة لفحص القيم والتقاليد من منظور ينسجم مع الطاقة التعبيرية الهائلة التي يختزنها النوع الروائي.

«ليلة في القطار»، التي يعول عليها الناعوري في مقدمة غير ضرورية تسبق الرواية ويرى فيها الكاتب أن هذا العمل سوف يضعه في مقدمة الروائيين العرب (!) إنها بالفعل عمل مباشر، في رؤيته السردية وتقطيعه البسيط ورسمه للشخصيتين المركزيتين، الراوي والمرأة الإيطالية التي تشاركه حجرة القطار وتحاول إغواؤه تسرية للوقت وإيمانا منها بأن المرء أن يذهب للذة أينما وجدها. لكن مشكلة هذا العمل، مثله مثل سابقه، هو أنه ينطلق من رؤية تقليدية للعالم، من زمان لا ينسب إلى الزمان الحديث، ما يتعد به عن تحولات الشكل الروائي الحديث والرؤى المتغيرة التي يحتضنها.

في العمل ثرثرة، وحوار مكرر، وحجج غير مقنعة يسوقها الراوي لرفيقتة حول تمسكه بالتقاليد ووفائه لزوجته التي تركها هناك وراءه في بلاد العرب الذين كانوا يوما حكاما لصقلية. هناك أيضا عدم تركيز في سير الأحداث، وكلام أيديولوجي كثير حول عفة العربي وتحلل الغربي الأخلاقي، وتأمل للزيف الأخلاقي في الشرق ما يتناقض مع أطروحة الرواية ويجعل شخصية لوتشيا الإيطالية أكثر إقناعا وانسجاما مع ما تقوله للراوي.

لكن ما يحسب للرواية هي أنها، وهي تردد صدئ أطروحات روايات العلاقة بين الشرق والغرب، وتقترب من عوالم «عصفور من الشرق» و«الرباط المقدس» لتوفيق الحكيم و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، تستطيع، وضمن مسرح أحداثها الضيق، أن

روايات الناعوري المشار إليها هي:

- بيت وراء العذراء، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٥٩.
- جراح جديدة، منشورات مجلة السياحة، بيروت، ١٩٦٧.
- ليلة في القطار، منشورات دار فولادلفيا للنشر، عمان، ١٩٧٤.

زياد علي...

في مجموعته القصصية «لا تخرج الموت الجميل»

عبدالجليل غزالة

ناقد من المغرب

ترسم هذه الأمور من خلال الخطاطبة الآتية:
١ - الرسالة القصصية الداخلية
البات للخطاب القصصي — المتعامل مع الخطاب القصصي
الفعل القصصي الداخلي الراجع
المتعامل مع الخطاب القصصي — البات للخطاب القصصي
رسالة قصصية داخلية راجعة
٢ - الرسالة القصصية الخارجية
مؤلف الخطاب القصصي — المرسل إليه الخطاب القصصي
الفعل القصصي الخارجي الراجع
المرسل إليه الخطاب القصصي — مؤلف الخطاب
رسالة قصصية خارجية راجعة
تحدد الخطاطبتان نوعين من عملية «الاتصال القصصي»،
الذي يطرحه زياد علي في هذه المجموعة، نجد:
أ - اتصالاً لسانياً داخلياً شكلياً - دلاليها مباشراً، يجعل
الكاتب وشخصياته يتصلون فيما بينهم بمختلف
الوحدات والعوامل اللسانية والصور الأسلوبية.
ب - اتصالاً سيميائياً - دلاليها خارجياً غير مباشراً،
يعتمد على العلاقة القائمة بين المؤلف والقارئ، كمرسل
إليه. يشترط هذا الاتصال توفر رؤية مشتركة عن العالم
لدى الطرفين، وكذلك امتلاكهما لتحليلات متماثلة
بالنسبة للمقدرات الرموز وسياقاتها ومرجعياتها في
الواقع العربي الإسلامي، علاوة على وجود «اتفاق
ضمني» دقيق بشأن مكونات وعناصر جمالية القراءة
والتلقي عند الجانبين.
يمر المؤلف مجموعته القصصية المدروسة ويؤنثها
برموز لا حصر لها. فالبات ينجز أقوالاً يرسلها إلى
المتعامل مع القصص: إذا تكلم، غنى، مهم، رسم، أو أدى

عقبات الموضوع: ما المواقف والرؤى التي يجسدها كل
من المستقبل الداخلي والخارجي للمجموعة القصصية
الموسومة (لا تخرج الموت الجميل) التي انتجها مؤخراً
المبدع الليبي، زياد علي؟
كيف يتم الاتصال بين المؤلف وشخصياته من جهة، ثم
بينهم وبين القارئ من جهة أخرى؟ ما هي الوسائل
والتقنيات اللسانية - السيميائية التي تساعدنا على
اقتفاء آثار المتلقي (داخلي/ خارجي) عند زياد علي؟
كيف تبرز خصائص كل من (نحو) المؤلف و(نحو) القارئ
في هذا العمل الإبداعي؟ ما هي أهم الجوانب التي تجسدها
الحمولة الأيديولوجية، التي تضمنها هذا المجموعة
القصصية؟ هل يستطيع الإطار النظري الموظف للإحاطة
بكل تقنيات الأبداع القصصي عند هذا المؤلف؟
نوع المتلقي: تتضمن مجموعة (لا تخرج الموت الجميل)
نوعين من المتلقين
المتلقي الأول: ننتعه بالمتعامل. اننا نعتبره مستقبلاً
داخلياً بالنسبة لنصوص المجموعة. نصادف أيضاً
القارئ، الذي يمثل المتلقي الخارجي لخطابات المؤلف،
نطلق عليه في هذه الدراسة السيميائية المرسل إليه.
تتعدد مواقف ورؤى المتعامل بالنسبة للأقوال
والحوارات و(المنولوجات) (١) فهو قد «يحتل» مكان
البات، أو يصبح منبعاً للخطاب القصصي. انه يستعمل
نفس القانون اللساني الذي يوظفه البات، الامر الذي
يحدد أدق معالم الاتصال اللساني داخل هذه المجموعة
الفنية.
أما المرسل إليه فيتعامل مع القصص، تبعاً للدعاية بسوق
الكتاب وحسب المستوى الاقتصادي والثقافي
وخصوصية الجانب النفسي و«جمالية المتلقي» عنده.

إن اقتفاء آثار المتلقي (داخلي/ خارجي) يبرز لنا ان الباحث/ المؤلف ينقل إليه خطاباً رمزياً يعتمد على:

١ - رسالة قصصية، ذات دلالات متنوعة.

٢ - فضاء محدد (زمان+ مكان).

٣ - شخصيات متناورة (سلباً/ ايجاباً).

٤ - قناة متنوعة ناقلة للرسالة القصصية.

٥ - شفرة لسانية تحكمها ضوابط مطردة.

يرتكز فك رموز (لا تخرج الموت الجميل) عند المرسل إليه العربي على بحث عميق في «الذاكرة» عن العناصر التي انتقاهها زياد علي لإبداع «رسالته القصصية».

ينتج المرسل اليه العربي لهذه المجموعة القصصية «نحو» خاصاً يسعى إلى تأويل الجمل الخاصة؛ حيث يمنح المستعمل فرصة وصف وتحليل كل جملة عربية/ لهجية تضمها النصوص القصصية، واعطائها معاني محددة، لذلك فإن «القارئ» يهدف من وراء هذا «النحو» إلى بناء مجموعة من القواعد تساعد على فهم الجمل المكونة للخطاب الرمزي بأكمله. كما أن الكاتب ينتج «نحو» خاصاً نسميه «نحو الباحث»، وهو الذي يساعد المؤلف على ضبط انتاج الجمل.

يبني زياد علي مخططة الاتصالي على عدة عمليات لسانية، مفعمة برموز متشعبة الدلالات: (سرد شعبي، تراث غنائي وصوفي، خطاب سياسي، معتقدات دينية...)، مما يجعلها تمثل الناقل الفعلي لنصوصه القصصية المتلزمة. فالكاتب يوجه خطابه الرمزي إلى نوع من «القراء» الذين يملكون نفس الدلول بالنسبة للقانون اللساني الموظف داخل (لا تخرج الموت الجميل).

والحقيقة أن الطريقة الإبداعية التي يبني بها المؤلف سيميائيات نصوصه القصصية تجعل المرسل اليه العربي يلغظ كلماته ويتمتع في دلالاتها ويتمثل صورها ومشاهدتها، فيراها حية متحركة متسقة ومنسجمة، علاوة على أنه يحصي ويتعقب حركات وانفعالات الشخصيات. يبدع زياد علي سيميائيات نصية يجد فيها المرسل اليه تاريخه

حركة معينة، مما يختلف «فعلاً قصصياً اتصاليها»، وإذا فهم (الرسالة) وتمكن من الاجابة عن الخبر على شكل (رسالة) راجعة تسمى بالقليل الراجع (feed-back) فإنه يصبح بدوره باثناً، كما في ص ٥٨:

«أنت من جماعته لا تكذب اعترف..»

— أسأله أرجوكم، لو قال الحاج محمد من جماعتي او يعرفني او هناك علاقة تربط بيننا فأنا كاذب ومستعد لتحمل ما يقوله، والله العظيم...»

ولذلك فإن هذا النمط من الخطاب السردى الذي وسمناه بالرمزي يخلق «رسالة قصصية» تثبت بواسطة «نظام تناوب» تتبادل فيه الشخصيات والعناصر الأدوار، من خلال استعمالها لفنوات متنوعة متعاقبة، تفرض عدة عمليات ترتبط بإبداع وفك رموز هذا الخطاب.

إن دقة استعمال وتنضيد هذا المبدع اللببي لخطاباته السردية، داخل مجموعته القصصية الرمزية المتنوعة، يجعله ينتج نصوصاً عميقة ذات اتساق وانسجام لسانی كبيرين، مما يولد صعوبة فك تلاحمها واستحالة خرق نسجها المبهوك السدى على مستوى:

أ - الرسالة القصصية.

ب: الاتصال.

ج - التلقي.

إذا هناك متعامل (٢) يمارس عمليات حوارية مع الشخصيات الباثية، التي تقوم بالفعل القصصي. انه متلقي داخلي. كما أن هناك متلقياً آخر يمارس عملية القراءة واستقبال النصوص القصصية. انه مرسل إليه خارجي، له عالم خاص ترسم حدوده «نظرية التلقي» يستقبل القارئ العربي نصوص (لا تخرج الموت الجميل) ليفك رموز «رسالتها القصصية»، حسب القواعد الخاصة بالنسق العربي الموظف. انه يفرغها في انجازاته الشخصية وسياقاته المتميزة الدلالات ليجيب عن ابداعات المؤلف بطرق متنوعة، تعتمد على موقفه وفهمه للأبعاد الجمالية ودرجات التلقي عنده.

الخطاب القصصي: إذ أن خلية العمل الدؤوب المبني على التأويل العقلي، المعمل للخطابات المبلوثة تبدأ على مستوى المرسل إليه الذي يبحث في ذاكرته عن العناصر اللسانية العربية واللهجية التي اختارها الباث لترميز خطابه القصصي، الأمر الذي يوصله إلى فك شفرة «الرسالة القصصية الموجهة إليه».

سيمانيات النص القصصي والايديولوجيا:

لقد ظهر جلياً أن الكاتب يتحكم جيداً في البنى القصصية التي يوظفها، وفي نسقها وسننها وعلاقاتها الداخلية. إنه يطرح علالة على ذلك جوانب اجتماعية وايديولوجية، تعمل جدلاً معرفياً على السنة الشخصية (٥).

تبرز لنا سيمانيات النص القصصي في مجموعة (لا تخرج الموت الجميل) أن المؤلف يملك قصديات عميقة، تبنيها دلالات ورموز متنوعة عن:

أ- فترات تاريخ الشخصيات وحياتها.

ب- الأوضاع الاقتصادية، والاجتماعية والدينية.

ج- الإفرزات الفكرية والأدبية والفلسفية للواقع العربي - الاسلامي والتراكم المعرفي والجدل الطبقي.

تظهر العمولة الايديولوجية عند الكاتب من خلال السياقات المتنوعة والعالم الخارجي المتغير، الذي يصفه ويمزجه بانفعالات شخصياته. لذلك تصادف داخل هذه العمولة الفكرية لغات متنوعة ولهجات متعددة.. نعانق ثنائيات مثل: الفرد/ المجتمع، مخزون ذاكرة تاريخية/ تزامنية، تراكم/ تداول.. يتجلى العالم الخارجي بجميع الاحداث والقوانين المادية، والنصوص بكل استعمالاتها، مما يساعد على تفعيل اللغات والكلام والفرد والمجتمع، وتجسيد الذاكرة التاريخية والتزامنية في بعدها المتخيل المستقل، الحامل لكل أبعاد التراكم والتداخل.

تحدد لنا العمولة الايديولوجية، القابعة داخل هذه المجموعة القصصية المدروسة، أن المادة اللغوية العربية واللهجية الموطنة ليست مجرد مكونات صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية، نقوم بتحليلها وتفكيكها حسب

العربي الاسلامي، فيعيد انتاجه بمعنى هذا القاص المبدع... انه التاريخ العربي الاسلامي بكل انتصاراته وانكساراته وكل اشراقاته وأفوله من خلال ثنائية السرد/ المحكي.

تحول الألفاظ التي ينجزها المؤلف، في أبعادها الصوتية السمعية، وكذلك محكياته ومركباته وصوره، إلى وقائع وحقائق وظروف وخطابات رمزية عند المرسل إليه.

يسود داخل هذه النصوص القصصية اتفاق وتواضع كبيران بين الباث والمتعامل مع الحوارات، فيما يخص العناصر البانية للاتصال داخل المجموعة برمتها، مثل:

أ - القانون اللساني المنسق للمجموعة القصصية.

ب - القناة الموصلة للخطاب الرمزي.

ج - المكونات الشخصية لأسلوب الباث.

د - نفسية المتعامل مع الحوارات.

يرسم زياد علي شخصية المتعامل بـ(معدات لسانية) كبيرة، تجعل المخاطب ينشط ألبات استقباله للرسالة التي ينجزها الباث. كما يظهر ذلك في الحوارات الواردة بالصفحتين ٣٢-٣٣.

- أسرع.. أسرع يا بولهبيا يلعن حريشك كان يود أن يقول له:

- وانت يلعن ثلاثين من أقربائك (٣)

قاتلا معا بصوت يذو انه قد بلعه:

- كود مورننك (GOOD MORNING)

لم تأت تحيته بعنفها، شتم في داخله:

- أولاد اللبوة. لا أحد يرد السلام.

ان هذه الحوارات ترتبط بسياقات معينة تحركها انفعالات تبرز الغضب والحق والعدوانية في الحياة اليومية، وتردي بعض آداب السلوك واللياقة (٤). انه انشطار الانسان: غربة، مذلة، قهر الظروف، وطأة القمع السياسي، مناهضة الطائفية... تتنوع الشخصيات المتعاملة التي يرسمها المؤلف في هذه المجموعة (رجل بسيط، عامل، حمال، جزار، شيخ، مجاهد، صاحب قافلة...). فهي التي تمثل الجهاز الذي يفك رموز

العلاقات والوظائف، بل هي مجموعة صور أسلوبية وصياغات تعوي كثيراً من التباينات (CONTRASTIVE)، المشكلة للصراع البارز داخل القول اللساني.

تعبر النصوص القصصية، عند زياد علي، على حمولة ايدولوجية تبرز في الجوانب الآتية:

١ - حمل النصوص لأبعاد ايدولوجية محددة.

٢ - وجود خريطة دقيقة للعقل الثقافي للنصوص.

٣ - تجلي لغة النصوص بصور مختلفة تجسد كل التناقضات، متجاوزة ثنائية الدال/ المدلول.

يعرض المؤلف حمولته الايدولوجية برسم تناقضات المجتمع العربي الاسلامي عن طريق تعابيره الرائقة المتغيرة. تصارع الشخصيات التنظيمات السياسية (٦) «واللوبي الفكري». انها تتخبط داخل حائل الغربة والمذلة والقهر والارهاب النفسي والفكري.

ينقل هذا المبدع، بصورة بلاغية عميقة، تعارض مصالح الشخصيات الى حلبة الدال والمدلول ومستوى السرد والمحكي. فالموت الجميل والفسخ في اللحم عند الجزار وقطع أشجار «الشيع» وسرقه جمل المجاهدين، والزعم بانتماء البسطاء الى ماركس أو الإخوان المسلمين، كل هذا يخلق أنواعاً من العمل والسلوكيات والتصنيفات والعلاقات، يحكمها فكر معين ينقله زياد علي الى اللغة واللهجة باعتبارهما تضمان ثنائيات محددة.

فالايديولوجيات الرائجة في المجتمع العربي الاسلامي، كما يرد على أسنة شخصيات (لا تخرج الموت الجميل)، تضارع ما يحدث في ثنائية الدال/ المدلول، التي يوظفها المؤلف في ابداعه، فجعلها كان الدليل كانت الايدولوجيا أيضاً (٧). ان لكل ما هو فكري قيمة دلالية سيميائية. ففي كل دليل تصطبغ قراءات متناقضة.

تقدم لنا الحمولة الايدولوجية الموجودة بهذه المجموعة خريطة دقيقة لأفكار ومعتقدات وتيارات المجتمع الليبي والعربي الاسلامي في فترة إنجاز القصص. كما ان حوارات ومجاذلات الشخصيات تعرفنا بالنظام

الاقتصادي ويموقف بعض الطبقات.

تحدد هذه الحمولة ايضاً عدة جوانب أخرى، مثل:

١ - الموت / الحياة (قضاء/ قدر، خير/ شر، تسيير/ تخيير...).

٢ - معتقدات كونية/ دينية.

٣ - الاغنية والموسيقى.

٤ - الأسطورة المعاصرة في مجتمعنا.

٥ - المذاهب الفكرية السائدة واللغة العربية المعبرة عنها.

يطلعنا قصي الحمولة الايدولوجية عند زياد علي ان حضور او غياب شق من ثنائية معينة يعد دالاً، مثل: (حياة/ موت)، فالحمولة الايدولوجية تارة ضمنية، وتارة تصريحية على مستوى شق معين من احدى الثنائيات. ترتبط هذه الحمولة بالسيميائيات، حيث تجسد دلالة الجنية ودلالة الدليل في علاقته بالمرجع المادي الذي يسطره المبدع.

ان الحمولة الايدولوجية القابعة داخل (لا تخرج الموت الجميل) تحدد لنا ما يأتي:

أ - علاقات شخصيات القصص ببعضها.

ب - أفعالها وسلوكياتها (سلباً/ ايجاباً).

ج - أعمال وأقوال شخصية «الباث».

د - محيط الشخصيات وسياقاتها.

إن ترسم الحمولة الفكرية، التي يقدمها المؤلف داخل مجموعته القصصية، صفات شخصياته وأفعالها وأقوالها وأفكارها. كما تحدد لنا الزمن والفضاء والمشاهد، وهذه الأمور تشكل لغة محددة عند زياد علي، في حين ان الحمولة الايدولوجية تنسج لغة ثانية «تؤثر في المتلقي تأثراً، لا تتأني متعته ولذته للغة العلقانية في الخطاب الاجتماعي والسياسي المباشر، او الخطاب الفلسفي المغرق في التجريد.

يقدم المؤلف حمولة فكرية قصصية متينة، دون أن يسقط في الاسلوب المباشر التقريري. ان لغته تصويرية، ذات بلاغة رائقة... فهو يخفي الايدولوجي في الفني بطرق

مؤزى / العدد (١٧) يوليو ٢٠٠٦

336

لسانية قوية يسودها الانسجام والانساق.. انه ينتج بنى التناقض والصراع، حيث «تتعدد زوايا الرؤيا والأصوات حتى تتحرر الشخصيات من صوت الراوي القامع والكاتب وكذا الضاغط والقاهر».(٨)

إن الصولة الايديولوجية الكامنة داخل هذا العمل القصصي تجتاحتنا وتحقق بنا، تتحرك معنا ايما حللنا وارتلنا، تجعلنا قابلين للاختراق وتقودنا، تخلصنا ونخلصها تركن لنا وتركز لها. «تنعكس على أفعالنا وسلوكنا واحساساتنا وكذا أنواقنا وروياتنا. كما تلون بأصباغها أقوالنا وأعمالنا بما فيها أعمالنا الأدبية».(٩) هذا هو ما فعله بنا زياد علي في مجموعته القصصية (لا تخرج الموت الجميل).

التركيب:

ارتكز تحليلنا اللساني لهذه المجموعة (القصصية) على اطار نظري سيميائي، عرفناه حسب قناعاتنا وتخصصنا. اقتصر عملنا على توضيح بعض جوانب الإطار النظري المذكور.

لقد سمعنا، أثناء تحليلنا السيميائي الانتقالي لبعض العينات من قصص المجموعة، الى تمييز السرد والمحمكي ونوع المتلقي، فهناك المتلقي الداخلي (= المتعامل)، وهو كل متحاور مع الشخصيات، وهناك القارئ (المرسل إليه) كمتلق خارجي للصولة الفكرية والسيميائية داخل المجتمع العربي الاسلامي.

لم نتعرض في دراستنا السيميائية الى صورة الغلاف بكل رموزها وإحشاءاتها، حسب إنجاز الفنانة نسرين مقداد. كما أننا لم ندرس رموز بعض الألوان والصور والمشاهد والاماكن بالنسبة للشخصيات.

لم نتطرق دراستنا السيميائية الانتقالية الى بعض الرؤى والأفعال والسلوكات عند أبطال هذه المجموعة القصصية، علاوة على أننا تجاوزنا، بعض العلامات والرموز، التي يقدمونها أثناء حواراتهم الاتصالية بخصوص: الذوق، اللبس، الاشارات، الحركات والایماءات، السمع، البصر، الصدى وتجدد الأصوات

والمعتقدات الدينية والاجتماعية الايقونية.

والحقيقة أننا كنا نسعى، في كل مستوى أو فرع من تحليلنا السيميائي المتنامي، الى تحديد وضبط تقنيات الابداع عند زياد علي في مجموعته القصصية (لا تخرج الموت الجميل)، لكنه كان يشذ عن التحديد والضببط: إذ أن أسلوبه «متعدد الشبكات والتقنيات» دقيق الاخراج، يرسل فيضاً لغوياً كاسحاً. كنا نحلل بفروع سيميائية دقيقة، ولكن تبقى خلفنا دائماً جوانب مضمرة، خارجة عن تحليلنا.

إذن يحتاج هذا العمل الى دراسات فرعية تدرس ظواهر لسانية جزئية، وذلك لأن الكاتب يحمل «ابداعاً موسوعياً استطرادياً»، يصعب إحصاؤه بصورة ذرية جزئية حتى النهاية. هناك ظواهر كثيرة هائلة تحتاج وقفة لسانية متأنية.

توظيف التراث (ديني، غنائي، حكاوي...)، التضمين، المحظورات اللسانية، المعتقدات الايقونية الايديولوجية العربية الاسلامية عند القاص.

هوامش

- ١ - برنار توسان، ما هي السيميولوجيا، ترجمة محمد نظيف، نشر دار إفريقيا الشرق - الدار البيضاء - المغرب ١٩٩١.
- ٢ - لا يجب متعاملاً وأبعد داخل الموضوع القصصية التي يبنى بها زياد علي الاطار العام لولا تخرج الموت الجميل)، بل هذه متعاملين مختلفي النضجات والتعليقات والمداير والمواقف، ونفس الشيء بالنسبة للمرسل إليه باعتباره قارئاً متقوفاً داخل الواقع العربي الاسلامي.
- ٣ - يوظف الكاتب هذه المحظورات اللسانية (TABU) بصور أسلوبية عميقة الدلالات، نجد في ص ٢٣ قوله «أولاد اللهوة لا أعد برد السلام»، وفي ص ٤٠ نقراً مشوّهة سمعة العرب، بلعن دينك».
- ٤ - كما نصادف في ص ٤١: «دينا بنت كلب»، وتطالعنا ص ٧٧ بقوله «مستمع يقول للصفى يا كلب».
- ٥ - تحتاج هذه المظاهر السلوكية المتنوعة الى دراسة متخصصة في مجال القول العملي المتعلق (SPEECH ACTS) على مستوى مختلف المسافات والوحدات: حيث يقوم برصد كل الأفعال للغةوية المنجزة (PERFORMATIVE VERBS) التي يقع تداولها يومياً بين المتكلمين من خلال سلوكياتهم المتنوعة.
- ٥ - يبرز تقديم فنانها لهذه المجموعة القصصية عكس قولنا وتحليلنا بالنسبة للشخصيات، وهو امر باير الاستغراب والحد.
- ٦ - تراجع كلمة الفئاض لهذه المجموعة القصصية.
- ٧ - ينظر كتاب (التفكير البنوي واللبس القرائي) لعمد سويرتي، نماذج تحليلية من النقد العربي ١ الموجع البنوي - البنية - الشخصية ٢.
- إفريقيا الشرق - الدار البيضاء - المغرب ١٩٩٤
- ٨ - المرجع نفسه ص ٤٢
- ٩ - المرجع نفسه ص ٤٥

المغامرة الإبداعية

في قصص محمد القرمطي

شوقي بدر يوسف

كاتب من مصر

بتزوير التجربة الإنسانية وتحريفها في بعض الأحيان خاصة عندما تكون اللغة في وضع يصعب معه النفاذ إلى الجوهر الحقيقي للأشياء، إلا من خلال الإتكاء الدائم والمستمر على إضاءة الحدث وفعله القصصي من خلال مزيد من الحكى وهو ما ينقص الإبداع القصصي عند القرمطي في بعض نصوصه، كما وأن التعبير عن الذات والواقع واللغة ذاتها أصبح سمة أساسية في أعماله السردية وهو ما بدا واضحا منذ ظهور أول مجموعاته القصصية «ساعة الرحيل الملتهية» ١٩٨٨، وهي نصوص ينطبق عليها ما قاله دريدا: «إن الكتابة ذات الطبيعة الافتتاحية لا تعرف سبيلا محددًا لاتجاهاتها، مثلما لا توجد أي معرفة تقوى على كبجها عن الإنزلاق باتجاه ما تؤسسه من معنى، وهذا هو مستقبلها».

ففي قصة «عزاء اللقاء الأول» «القصة» القاهرية، ع/مارس ١٩٩٧) تبدو أنسنة الأشياء وهذا الإنزياح المسطر على مجريات النص، واستحضار غير المؤلف لتجسيد واقع هو في نفس الوقت غير مألوف بالمرء، فالماء والقهوة والسيجارة يتحدثان ويشيان بخواطر الذات وتداعيات النفس في هذا اللقاء الذي يجمع الراوي بأنشاء المحبطة، «كنت أبحث عن مأوى للصمت في نفسي التي أرعبتها الشوارع البليدة والمقاعد المقلوبة والسائتر المغلفة، في تلك الساعة كنت أهدق في الأشياء التي أمامي والتي عبرت وكانها تتأمر لإغتيالي، وسمعت همس التأمر أو كدت...». هكذا تبدو اللغة في هذا الجزء من هذا المتن القصصي، فهي أوسع من أن يحاصرها الواقع، وهي أيضا تتمرد عليه بكل ما أوتيت من مفردات تحمل معها ذات الكاتب ورويته الراغبة في الولوج إلى عالم

في نصوص القاص العماني محمد القرمطي الإبداعية ثمة مغامرة خاصة يلعب فيها الكاتب على وتر اللغة بدلالاتها ومدلولاتها، وثمة تجريب تتشكل منه نصوصه القصصية على نحو تجعل القارئ عنصرا مشاركا ومهما في العملية الإبداعية، ولاشك أن شاعرية اللغة عند القرمطي وينيتها التأويلية التوليدية هي جزء من النسق العام للصياغة القصصية عنده، وهو يستخدمها في محاولة لكشف الأبعاد الدرامية المتأصلة في عمق الحدث الذي يبدو في بعض الأحيان هلاميا لا يمكن الإمساك به، لذا فإن اللغة عنده تبدو وكأنها تعبير مجازي عن مشاركة الذات الرواية في العزف على أوتار عدة، لنغمة واحدة، هي التجريب، والغوص في كل نص في مغامرة سردية إبداعية الهدف منها تجسيد عالم قصصي شبه كافكاوي له خصوصيته، وإن كانت هذه الخصوصية لم تشكل علامة مميزة وفارقة للقصة العمانية حتى الآن، باعتبار أن النص القصصي المزاوغ عند كاتب مثل محمد القرمطي يعوزه أيضا قدر من الواقعية المستمدة من بيئته المحلية التي يعايشها ليل نهار، حتى يستطيع أن يعبر بهذا الأسلوب عن جوهر رؤيته وتجربته عن واقع ما يعايشه في بيئته المحلية، هذا بالإضافة إلى ما يجب أن يضمه لنصوصه من تهويمات ومواقف إنسانية غامضة مضبوطة تحتاج إلى بعض التفسير والتوضيح من خلال عناصر الحكى المختلفة، ولغة محمد القرمطي على الرغم من أنها محملة بالكثير من الدلالات والتأويلات إلا إنها بمغالاتها في الشاعرية، والغموض والإعتماد على الغرائبي في التصوير تقربنا من مقولة جوزيف كونراد الذي يتهم اللغة

التي نرويها عنها، إذن فالحياة المبتلاة بالعناء بمعنى الكلمة التي أستعرتها من سقراط هي حياة «تروى».

ولعل قصة «العاصفة» (نزوى، ع ١٠/أبريل ١٩٩٧) تنطبق عليها هذه المقولة أيضا من ناحية استشراف النص عن طريق البحث عن الخلاص والخروج من وحشة الصحراء إلى أنس الوجود ورحمة الحياة، والأحاساس بالذات من خلال الأخر المألوف وليس الآخر الضد، وهي مفامرة إبداعية أخرى للقصص محمد القرمطي يبدو فيها واضحا هذا التيه الذي لازم شخصية الراوي أثناء سيره وسط العاصفة الهوجاء، ووسط غواء طاع، وصحراء يعرف أن المجهول والموت مختبئان في كل مكان فيها، وقد دامه فيها شعور بالاستسلام لخواطره المميتة والمسيطرة على واقعه الآن في وسط هذا المكان المزدحم بالوحشة والرياح الطاغية والذي جعلته يفقد توازنه النفسي والمعرفي بواقع الطريق، حتى عندما قابله هذا الأرنب البري تبادلا الأماكن والشخصيات «لو شاء القدر أن نلتقي في المدينة لكنك أنت الضال ولست أنا، سأبتناك ساعتها دمية لأطفال الفقراء ودمي هيالة بعدما يسأم منك الأطفال»، إن التداعيات التي خلفتها العاصفة جعلت الراوي يعيش الوهم والتخيل في مسيرته نحو الفتاة الغريبة الغاوية ابنة شيخ الريح اللذين وفدا إلى المنطقة بحثا عن الاستقرار والغاوية والحب وأصبحت علامة هامة من علامات ذلك المكان. ولعل هذه القصة تخلق زمنا خاصا يعايشه الكاتب كما يجد القارئ نفسه فيه يعيش حكايات متقاطعة غير مترابطة ولكنها مركبة بطريقة معقدة لتجمله يعيش نفس المناخ الذي توحاه الكاتب حينما أراد نسج هذه التقنية والمغامرة في إبداعاته القصصية الغرائبية.

وفي قصة «هواجس» (نزوى ع ٩/يناير ١٩٩٧) أيضا تواجها صور تعبيرية لها إطار غرائبي يجسد وقائع

جماليات نصية، والكاتب فيها يحاول إن يبرز قناعات النفس تجاه تأمرات الحياة، كما يحاول أيضا من خلالها أن يبرز التأويلات المحملة على مفردات النص والدلالات التي يحملها المعنى المراد التعبير عنه من خلال لغة عتيقة ودلالات تستدعي أحيانا ما وراء الواقع ليحبر عن الواقع النفسي والواقعي في نفس الوقت.

ولعل هذا الأمر ينطبق أيضا على قصة «تضاريس جسد يتهاوى» (نزوى، ع ٢٤/أكتوبر ٢٠٠٠) حيث تواجها مكونات سردية يحملها نسج النص بصورة الرامزة الذي جاء عليها. والبنية السردية في خطاب هذه القصة تعتمد على مخاطبة «المزون» المكان والجسد والفضاء من خلال الزمن النفسي للراوي الذي يرى نفسه محاطا بدهشة كبرى فجربها واقعا معقدا مليئا بهواجس الذات، ومشوبا بعناصر أخرى «غير معقولة» تجسدها عملية القراءة التأويلية للنص والتي تحمل من الدلالات ما تعبر عنه عبر ما وراء الواقع نفسه: «أيتها المزون.. قبل انك ولدت بلا شرايين، وأن المطر يهطل من ساحات جببك الغر. لكن.. ما ان تقطع شرايين يديك المتخيلة حتى تسيل جيوش المقهورين في التبدد والتلعثم، هذا هو دمك المقهور يبحث عن أودية رحيبة، يتخثر عند كهوف أحلامك، عبر مساحة القهر التي لا تنتهي، تنمو وتتفتش، تتزعزع في الأزمنة الضوئية منها والظلامية».

الصور المشهدية الذي يحاول الكاتب تجسيد دلالاتها من خلال تطويع المشهد لغويا وتعميقه إلى أقصى حد ممكن من الصور والتخيل الدائم المستمر والذي يسفر في النهاية عن لوحة لغوية مؤطرة بديكور نفسي، وخواء يملأ المكان والزمان بوقائع يستمدتها الكاتب من توالد الصور والمشاهد عبر الخيال، وكما يقول بول ريكور «إذا صبح أن الخيال فهو لا يكتمل إلا بالحياة، وأن الحياة لا تفهم إلا من خلال القصص

نرى أن هذا التداخل في قصص القرمطي بين التدايعات التي يجسدها والتماهي المتناثر في نصوصه القصصية، يخلق نوعاً من الحركة في فضاءات نصية يتحرك داخلها الكاتب والقارئ معا ليكونا في النهاية منطلومة التلقي والتأويل.

وفي قصة «فانتازيا» (نزوى ع ١١ / يوليو ١٩٩٧) ينتقل الكاتب عبر مشاهد وصور ذات دلالات تأويلية يسقطها على الواقع ليستخرج منها بعض ما يدور في الحياة من زيف وقبح وقسوة، القصة مقسمة إلى تقسيمات تصل إلى سبعة عشر قسماً، كل قسم يحمل معه خبرة زمنية ملفزة لا يمكن إدراكها إدراكاً حسياً رغم تغلغلها في جميع مستويات الحياة، بينما يتميز المكان بالوجود، يتصف الزمان عندها بالزوال والضرورة، إنها رؤى حياتية تستقطب الوجود من حيث لا وجود فيها، وتجسد الحياة من حيث لا حياة حولها: «فتاة تمد يد الحسان لدرويش رفض الاحسان إلا من شيء واحد، أن يلثمها من الخلف في زحمة الحشد المتخدر، ردت عليه» جد علينا ببركانك يا سيدنا الشيخ حتى لو كان من هناك». وفي قصص محمد القرمطي قد يضيق الكاتب من مجاله الحيوي، مجال الخلق القصصي حين يعرف مصادر قصصه بأنها مصادر واقعية بحتة، وما يحتاج إلى توضيح هنا وتدقيق هو مسافة الواقع التي يتحرك خلالها الكاتب، وأي شيء في هذا الواقع سيتحول إلى قصص، أواقع المصادفة العمياء، أم اللحظات العابرة والتفاصيل اليومية التي تشير إلى الحاضر الآني، أم الذاكرة الجمعية للناس التي تختلط فيها تناقضات الماضي بأحاسيس الحاضر، أم النهر الذي يجري نحو المستقبل؟ وكيف سينقل كل ذلك إلى محيط القصة، هل يكون الكاتب مع التيار أم ضد التيار في مغامرة إبداعية تجسد عالمه الخاص، وينحت فيها من صخرة اللغة الكثير من اللحظات الإبداعية السردية.

الحياة من أطرافها التخيلية حيث الممكنات كلها تطل من خلال هذه الهواجس الذي أطلقها الراوي في تيه المدينة ومساكنها المهجورة وسراديبها المظلمة. القصة مقسمة إلى تقسيمات عدة «الوحدة» «الغرفة» «اليقظة» «أحلام» «صديقي المجنون» «أمنيات» «الفتاة» «غرفة البخار» هي عنوانين تحمل هواجس نزوات غرائزية يجسد كل عنوان معنى لمضمون قصة مستقلة لكنها تجتمع في النهاية حول مفهوم الهواجس التي تنتاب رؤى الكاتب ليحيل من هذا النص وبنهته اللغوية إلى علامات وشفرات دالة تبغي فرصة واسعة للاتكاء على الدلالة الرمزية التي تتوزع الرؤى بينهما بين هذه العناوين بحيث يصبح كل عنوان رؤية تنبع من هاجس ذاتي.

إن المغامرة الإبداعية لقصص محمد القرمطي تنبع من رؤى مخيلة تنشُد الخلاص وتوزع ذاتها عبر هواجس وانزياحات ربما هي تبعد النص عن المعنى المراد التعبير عنه، ولكنها في النهاية تتجمع لتفرد نفسها في نصوص يحاول محمد القرمطي أن يقول من خلالها شيئاً ما يحيل الحياة فيها إلى شفرات وألغاز معبرة ومؤولة ذات دلالة خاصة.

وفي هذا المقطع الذي اجتزأه الدكتور أحمد درويش من قصة «بغية الرائي» وضمنه كتابه في الأدب العماني الحديث تبرز مغامرة النص القصصي في دلالة اللغة ذاتها، فهي الشخصية المحورية الذي يدور حولها النص شكلاً ومضموناً «الآن لم يبق أمامي سوى مساحة كهيرة من الفضاء الأسود، وأصبحت لا أحس إلا بالمقعد الذي أجلس عليه، أما ما سواه فقد تلاشى في زحمة الظلام. لم أعد أعرف الاتجاهات التي ترسم حدود الغرفة ولولا المقعد الذي يستند على الاتجاه الغربي موليا قبلته للشرق لقت انني جرم معلق في السماء يدور حول نفسه». إنه نفس التيه الذي صوره القرمطي في قصة «العاصفة» تيه الظلام المخيم على الذات والمكان وربما الزمان أيضاً، لذا

(زجاج الوقت) لهدية حسين

وآلية كتابة الرواية داخل الرواية

عبدالرزاق الربيعي

كاتب وشاعر من العراق

في تلك اللحظة تكشفت لها دروب قديمة ورأت نفسها تطل من شباك خشبي مزخرف وهي تنظر الى شاب يافع يدعوها بنظرات مولعة للنزول الى الشارع... «وقبل ان استجيب او ارفض يدخل شاب آخر حاد الملامح يمسك به من باقة دشاشته ويخضه مرات متتاليات ثم يقذف به الى تراب الشارع ويدخل البيت -بيتنا- يسحب سوطا معلقا على احد الأعمدة، يضربني بقسوة ولا يرف له جفن...».

أما يونس... الرجل الغريب فقد توعدوه أخوها بالقتل فاضطر الى مغادرة القرية التي جاء منها بناء على قرار شيخ العشيرة التي ينتمي إليها حيث أهدر دمه. هذه الحادثة تذكرني في الصفحة ٧٧ عندما يستفسر السيد جابر من ضيفه يونس عن سبب طرده فأجابه قائلا «لا تظن بي الظنون أيها الرجل الكريم، فأنا لست سارقا ولا قاتلا ولا فاجرا.. وإنما رجل هوى وعشق.. أعجبتني فتاة ودنوت لأكلهم.. كان قصدي نبلا.. وقبل أن أهم بالكلام أمسك بي أخوها وجعل من الحبة قبة... ضربي وأهانني ولم يسمح لي بكلمة واحدة أدافع فيها عن نفسي... وفوق هذا اشتكاه الى شيخ عشيرتي. مضغما الأمور.. ولكي لا تسيل دماي بريبة بين الطرفين أخرجتني العشيرة من عبايتها ودفعت ثلاثين دينارا لأخيها.. وها أنا أمضي الى لا مكان... أقطع البراري والصحاري... أنام في العراء وأفكر بطريقة ما لأتجاوز المحنة» فيحسن ضيافته ثم يوجه من ابنته الكبرى (حظوظا) ويشد الرحال الى اربيل..

وما تكرارها الا لأخذ المشهد من زوايا مختلفة كما نرى في السينما وبهذا تعمق المشهد وتمنحه غنى، فهو تارة يرد على لسان الكاتبة الأولى الست هداية وتارة على لسانه في الرواية التي كتبتها عمه حذام! نظرا لأهمية

في رواية (عوليس) لجيمس جويس يظهر شخص غامض بين وقت وآخر يلقي التحية على شخص الرواية ويتبادل معهم حوارات قصيرة ثم يختفي ليظهر مرة أخرى في مكان آخر. هذه الشخصية حار النقاد الذين درسوا الرواية ونتاج العملاق جويس حتى كشف ناقد بلغاري كبير السر الذي كان مقنعا لجميع الدارسين، فالشخص الغامض لم يكن سوى جيمس جويس نفسه، أراد ان يكف عن مراقبة شغوصه ويظهر لهم، يراهم ويرونه، ثم يغادر المكان لهم.

تذكرت هذا وأنا أقرأ رواية (زجاج الوقت) للكاتبة العراقية هدية حسين الصادرة عن دار نارة للنشر والتوزيع في العاصمة الأردنية عمان في هذه الرواية تصبح الكاتبة شخصية محورية في الرواية، ولكي تؤكد حضورها فإنها تطلق على نفسها اسم (هداية) حيث تتساءل: «هل عشت زمنا بشخصية أخرى غير التي ترونها أمامكم؟ وكيف تستني لي نسيان وجودي الاول بينما يونس يحكي تفاصيل حياته الماضية كما لو انها تحدث للوقت؟ أم تراني روحا متجسدة عن أخرى وامرأة تحمل جيئات حياة سابقة وتكمل الدور الذي لم تكمله المرأة الأولى في الحياة؟ وماذا عنها.. تلك المرأة الأولى؟ كيف صادف انني حملت الاسم ذاته؟».

ويونس الذي ورد اسمه شخصية تقتحم عالم الكاتبة خلال قراءتها لرواية أمين معلوف «مواني المشرق» ولد في بداية القرن الماضي ولم يشع من الحياة حين غادرها.. ليناقش معها فكرة الزمن الواحد المتصل.. وليؤكد لها «ان المرأة التي أحببتها طيلة الفترة الأولى التي عشتها على هذه الأرض ولم يتسن لي الحصول عليها... لأن قرار العشيرة كان جائرا فأخرجني من عبايتها بالطرد..».

وهنا يكمن التميز والتفرد في هذه التجربة التي تتألف من سبعة فصول -و للرقم سبعة دلالات معروفة تتصل بالمقدس لأن الكاتبة لجأت للبناء الدائري في سردما للأحداث فحزام سترى في نهاية الرواية تنقصر شخصية عمته وفي بعض الفصول تتبادل الأدوار مع عمته ضمن حركة دائرية تجعل العناصر متشابهة ومتكررة - وهذه الفصول متصلة وغير مرقمة وبدون فواصل إتماما لحركة البناء الدائري للمعمار الروائي، سوى استخداما لعبارات مستقاة من كتاب آخرين كنازك الملائكة وفرانسواز ساغان وإيزابيل الليندي وشكسبير واليس ووكر ووديع سعادة وآخرين فهذه العبارات لم تكن سوى محطات استراحة قصيرة ليلقط القارئ أنفاسه قبل أن يواصل رحلته الممتعة والمشوقة.

وقد تحدثت في الفصل الأول أو المقطع الأول حول مداهمة يونس للكاتبة كما ذكرنا وفي الفصل الثاني الذي تتصدره عبارة لفرانسواز ساغان تقول «يأتي الحب سرا كما يأتي اللص» تنتقل لغة السرد إلى حزام فتروي الأحداث محدثة عن عمته التي كانت علاقتها متوترة بشقيقها والد حزام لأنه رفض تزويجها من الرجل الذي أحبه لا لشيء إلا لأنه ابن أهد الأعيان الذي اتهمته السلطة بالقيام بصفقات غير مشروعة ومخجلة».

وتفاجأ عندما تقرا إعلانا مثبتا على باب غرفتها بشأن رواية تكتبها !!! وفي النهاية يكتشف القارئ ان الرواية التي كانت تكتبها عمه حزام ليست سوى رواية (زجاج الوقت) نفسها !!!

وفي الفصل الثالث الذي تستعير كاتبته مقدمته من إيزابيل الليندي «جئنا نبحت عن شيء ووجدنا شيئا آخر» يتحدث يونس عن الرحلة التي قطعها عندما طرد من قريته وتستهل هدية حسين الفصل الرابع ببيت لشكسبير هو «ساعاتنا في الحب لها أجنحة ولها في الفراق مخالب» ويبدأ بقول حزام التي تروي أحداث هذا

هذا المفصل الذي بنت عليه الكاتبة أحداث روايتها ، فعلى هذه التهمة تؤسس هدية حسين عالمها الروائي (زجاج الوقت) حيث سرعان ما تنسحب لتترك لبطل الرواية (حزام) سرد بقية الحكاية.. بمعنى إنها تهيب الأرضية أو الفرشة الروائية لتغادر المكان وتترك الشخصيات تتحرك والأحداث تنمو وتتشمع، ولكي تؤكد هذا الانسحاب التام فإن عمه البطل - وهي وجه آخر للكاتبة- تقرر ان تدون حكايتها مع الرجل الغريب (يونس) في رواية فتحاول ان تقرا عدد من الروايات تبدأها برواية جديدة لكاتبة مغمورة تدعى هدية حسين «كما تقول في الصفحة (٥١) والرواية هي (ابنة الفنان) الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت عام ٢٠٠٩ كما يرد في الصفحة ١٧٧ التعريفية بالكاتبة هدية حسين ، وهكذا يخلط الواقع بالخيال ، وخلال ذلك تشرح الكاتبة هدية حسين ، بعد ان توحى للقارئ انها انسحبت تماما من الرواية ، الصعوبات التي تواجهها عمه حزام -الرواية- الجديدة لأحداث الرواية في جمع المصادر وتتبع الأحداث خصوصا في المشاهد التي تجري في محافظة اربيل عندما يصل البطل الذي سعى إليها وجاءها من زمن آخر قاطعا المسافات المرئية وغير المرئية -كما تشير في ص ٩٢ عندما تتحدث حزام مع عمته حول البطل الذي حلم ببطله رواية الست هداية!!! وعندما تسألها: هل هناك أشخاص حقيقيون في روايتك؟ يجيبها «ليس تماما.. مضيفة» بالنسبة لك لم تدخل الرواية.. اخذت بعض طباعك وخلعت على هذه الطباع اسما لشابة موظفة.. الكاتب كما تعرفين او لا تعرفين لا ينقل الواقع كما الصورة الفوتوغرافية المحنطة. لا بد من خيال وإضافات وربما مبالغات ان اقتضت الضرورة «وهكذا فإنها تدلي بأرائها حول الكتابة وعوالمها المتشابكة في أحاديث مع أبطالها، إنها تصنع حكاية لتستمتع بالحديث مع أبطالها من خلال معاشتهم وبذلك فإن (هدية حسين) كتبت رواية داخل الرواية

اعتقالات واضطرابات في الشارع العراقي. وتتطرق في الفصل السابع والأخير الذي صدرته الكاتبة بمقطع للشاعر اللبناني وديع سعادة : «على البشر ان يحتفظوا بأوهامهم ان يداروها فلا تغادروهم سيحتاجون إليها لكي تؤنسهم» تواصل حذام سرد الأحداث بعد موت عمتها وفي المشهد الأخير تلمح شابا في الشرفة العلوية للبيت ... لتعود دورة الأحداث من جديد.

وكمثثلة على مسرح تتساءل الكاتبة بين حين وآخر «هل شعرتم بالملل ؟ أم بالسأم ؟ أم بكليهما ؟ أستمحكم عذرا... أعرف إنني أدخلتكم تفاصيل كثيرة ، ولكنها الضرورة ، اذ انني لم أشأ مقاطعة يونس ..فقد كانت رغبتي لا تقاوم لمعرفة ما اذا كان هذا الرجل تربطني به علاقة حب -كما يقول - أم لا... ولا يهمني ان كانت تلك العلاقة حقيقية أم من نسج خياله ... أم أن الأمر كله سيؤول الى حلم طويل متصل بيني وبينكم، سأصحو منه لاحقا وسأحزن لكل ما رأيته وعشته، أنا امرأة فاتها قطار الحب لكنني مؤمنة بأننا اذا فقدنا الحب علينا ان نعيشه في أحلامنا لكي نستمر في الحياة... اقصد ان نخترع قصصا للحب وفق مزاجنا الخاص... الشعور بالحب أحيانا.. بل غالبا يكون أجمل من علاقة الحب ذاتها... فلا تحرموني من هذا الشعور بالله عليكم... أنا مشدودة اليه حتى اصل الى تلك الجمرة التي بدأت تتحرك تحت الرماد فتعالوا معي تستكمل مشوار يونس»

فهذا المقطع هو أقرب الى المونولوج الدرامي الذي يلقي على المسرح منه الى الرواية بل ان الرواية تخيلتها مونولوجا متصلا في عرض ينتمي الى المونودراما في خلطة جميلة من الوقائع والأحداث واللغة الشعرية. هذه الخلطة تؤكد ان هدية حسين كاتبة من طراز يجمع بين حداثة الشكل وبساطة الموضوع الذي تلتقطه في الحياة اليومية لتؤسس عالمها بحداقة وحرافية عالية.

الفصل» لم يعد لدى عمتي وقت طويل للجلوس معي كما في السابق فقد انشغلت بروايتها «وهو من أقصر فصول الرواية وكانت الأحداث قد وصلت الى اربيل التي لجأ إليها يونس مع زوجته ليعمل بها في مزرعة وتقترح اسما أوليا للرواية هو «مكعبات الثلج» وقد وصفتها لابنة أختها إنها قصة حب.

أما الفصل الخامس الذي يتصدره بيتان للشاعرة نازك الملائكة هو: «وحتى الجبال طوت سره وتناست خطاه وأقماره وأناشيده واندفاع مناه».

فيكون السارد هو العمة فهي تقول «اعرف ان حذام لاحظت انشغالي عنها على وجه الدقة رحت انزوي في غرفتي وأتظاهر بالنوم لكي أتفرغ له بينما هو يتحرك حولي دون هاجس ان يطرق الباب او تكتشفنا حذام متلبسين بالحب او بالخطيئة... احكي ليونس عن جدب أيامي الماضية وعن أخي الوضع الذي حرمني متعة الشعور بسنوات شبابي وجعلني أقف على شفا زاوية حادة خارج الوقت»

وتعود حذام لتسرد الفصل السادس - أحوال تعليم قلبي ألا يطلب أشياء لا يمكن الحصول عليها - أليس وكر- على لسانها في حديث مع عمتها حول حبيبها ذكرها الذي صار رجل اعمال وصفقات لدرجة ان أحلامها معه قد تبخرت فقتبها الى «حقيقة غائبة عنها» يحدث ان تتبدل مشاعرنا ويخيب ظننا بمن نحب...في هذه الحالة علينا ان لا ننزوي داخل قوقعة ونحرم أنفسنا من متع الحياة... ما يقتل الرغبة للحياة عند المرأة ان تعتقد بأن الرجل الذي تحبه هو المحور الذي يدور حوله العالم ويفقده يفقد العالم توازنه «وفي هذا الفصل تحدث جريمة قتل لرجل من الأمن الخاص قرب مسكن عمتها وبعد سلسلة من التحقيقات تحال الى مستشفى للأمراض العقلية.

ويعد من أطول فصول الرواية تتطرق الكاتبة الى أعمال «الشغب» كما أسمتها الحكومة التي حدثت في العراق بعد حرب الخليج الثانية وما رافقها من



مجلة فصلية ثقافية

A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:

Saif Al Rahbi

Email: saif@alrahbi.com

P.O. Box, 855, Postal Code.. 117, Al-Wadi Al-Kabir.

Sultanate of Oman. Tel.: 24601608 Fax.: 24694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ

خلف العبري

البريد الإلكتروني

nizwa99@omantel.net.om

عنوان نيزوى على شبكة الانترنت

www.nizwa.com

طبع بمطبع: مؤسسة عمان للمحافة والنشر والاعلان

ص.ب: 974 مسقط الرمز البريدي 112 سلطنة عمان، البدالة: 24604477 ، فاكس: 24699642

الاعلانات: العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر: 24600482 - 24699467 - ص.ب: 2202 روي الرمز البريدي 112 سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, PUBLICATION AND ADVERTISING

P.O. Box, 974, Postal Code.. 113, Muscat, Sultanate of Oman. Tel.: 24604477 Fax.: 24699643

Advertising: AL-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tel.: 24600483, 24699467, P.O. Box 3303, P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشعارات

- المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا ستوقف - أسفين - التعامل مع أصحابها.
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالحاسب الآلي. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الإلكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصحابنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل مواهبهم خطابات بآكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحياناً تخضع لمقياس زمني طويل نسبياً بسبب فصلية الإصدار.

العدد السابع والأربعون

يوليو 2006 م - جمادى الثانية 1427 هـ

▶ الغلاف الأول: اللوحة للفنان سليم سخي - عمان لوحات ص ٢: علي العمري - سمر الكعبي - فاروق البلوشي .



الجميع يتحدث لوقت أطول وبتكلفة أقل، ماذا عنك؟

تحدث أكثر بأسعار مناسبة.

خدمة الهاتف الثابت من عمانتل مقدمة بترعة مناسبة طوال أيام السنة بنض النظر عن وقت إجراء المكالمات. وبذلك عندما تجري مكالمتك باستخدام الهاتف الثابت، فإنك ستوفر في فواتير مكالماتك الهاتفية وستتحدث مع عائلتك وأصدقائك لفترات أطول ومرات أكثر. وهناك المزيد، حيث يمكنك الاستمتاع بنقاوة ووضوح الصوت دون أن تقلق من نفاد البطارية أو وجودك خارج نطاق التغطية. وتتوفر خدمة الهاتف الثابت من عمانتل مع تشكيلة من خدمات القيمة المضافة التي يمكنك الاختيار منها بما يتناسب مع احتياجاتك.

المسافة	الدقائق
أوقات الذروة	خارج أوقات الذروة
٢١ - ٢٥ كم	٩ دقائق
٢٦ - ٣٠ كم	٢ دقيقة
أكثر من ٣٠ كم	٣٧,٥ ثانية

الحد الأدنى للرسم هو ٢٥ بيسة لكل مكالمة.

خارج أوقات الذروة: ١٥ بيسة - أصلياً ١٥ بيسة ومهام الجمعة والعطلات الرسمية: أوقات الذروة: ١٥ بيسة - أصلياً ٢٠ بيسة.

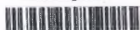
للاستمتاع بمحادثة أطول وبترعة مناسبة، استخدم خدمة الهاتف الثابت من عمانتل.

تفضل بزيارة أقرب فرع من فروع عمانتل في منطقتك، اليوم!





Niwa Magazine



7052594555032